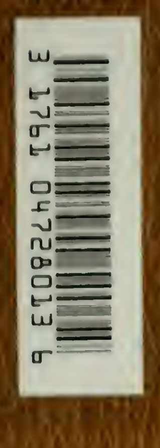


1700-1900

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

AUX XVIIIe & XIXe SIÈCLES



PAR

HENRI BOUILHET

ORFÈVRE

Hommage sympathique de son collègue à l'U.C.A.
Émile Bouilhet

EXEMPLAIRE IMPRIMÉ

POUR

M. ARTHUR MARTIN

(1700-1900)

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

aux XVIIIe et XIXe siècles

d'après les documents réunis

AU

MUSÉE CENTENNAL DE 1900

A LA MÉMOIRE

DE MON ONCLE BIEN-AIMÉ

CHARLES CHRISTOFLE

ORFÈVRE

(1700-1900)

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

aux XVIIIe et XIXe siècles

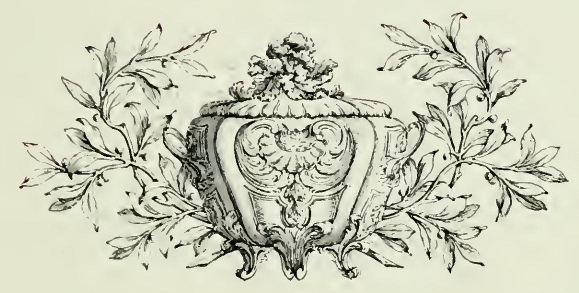
PAR

HENRI BOUILHET, Ing. E. C. P.

ORFEVRE

VICE-PRÉSIDENT DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

PRÉSIDENT DU JURY DE L'ORFÈVRERIE EN 1900



PARIS

H. LAURENS, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1908

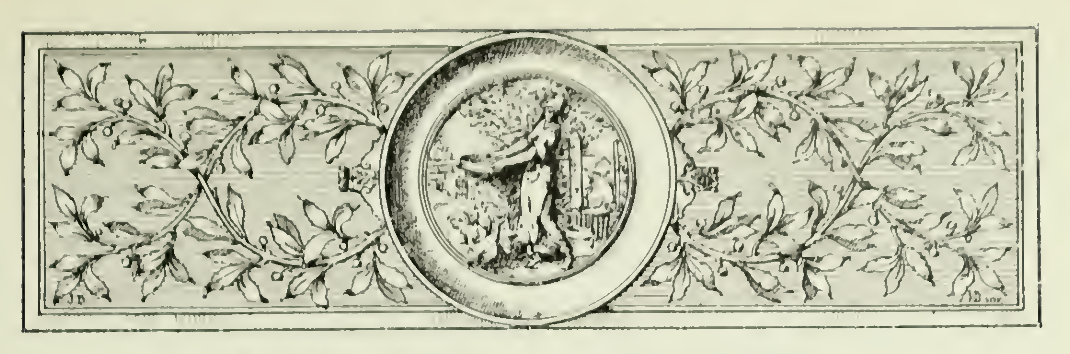
LIVRE PREMIER

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

AU

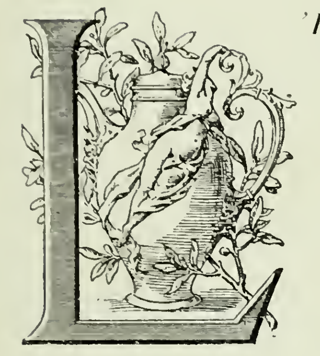
XVIIIe siècle

(1700-1789)



La Fermière. — Coupe des Concours agricoles, par Christofle.
(Modèle de J. Coutan.)

AVANT-PROPOS



L'Exposition de 1900 *allait fermer ses portes, et l'inoubliable spectacle qu'elle avait offert à l'admiration du monde entier pendant six mois allait disparaître, lorsqu'aux derniers jours du mois d'octobre* 1900, *M. Stéphane Dervillé, l'éminent directeur de la Section française, nous fit appeler, M. Georges Boin et moi, pour nous faire savoir que le Commissaire général, M. Alfred Picard, avait résolu de conserver, dans une publication illustrée, les traces de l'immense effort qui avait été fait pour réunir toutes les merveilles qui avaient fait des Musées centennaux un des attraits principaux de l'Exposition de* 1900.

Il fit appel à notre dévouement pour choisir et faire photographier, avant leur dispersion, les pièces dont le souvenir nous paraîtrait digne d'être conservé, soit à cause de leur intérêt historique, soit à cause de leur qualité d'art, afin de continuer au delà de 1900 *l'enseignement utile qui était résulté de l'exposition de toutes ces œuvres.*

Il nous demandait en même temps de réunir les éléments nécessaires pour la rédaction d'un catalogue illustré et d'une étude sur le Musée centennal de l'Orfèvrerie, et de désigner, parmi les membres du Comité, celui qui nous paraîtrait le plus capable d'assumer la responsabilité de ce travail.

M. Ed. Corroyer accepta cette mission, mais la maladie vint paralyser sa bonne volonté, et sa mort obligea le Comité à faire le choix d'un autre rapporteur.

M. G. Boin me demanda de le remplacer, et, malgré les objections sérieuses que je lui présentais, je dus céder à ses instances pour prendre une charge qui me paraissait lourde, et à laquelle je n'étais nullement préparé : l'Exposition était déjà bien loin, et les souvenirs risquaient de me faire défaut.

Allais-je me borner à faire une nomenclature et une description un peu sèche des objets exposés, ou chercher à retracer l'histoire d'une industrie aussi française, qui pendant les deux derniers siècles avait maintenu, dans notre pays, les traditions d'élégance et de goût qui sont les marques distinctives de notre race?

L'étude préliminaire à laquelle j'ai dû me livrer, les recherches que j'étais obligé de faire me parurent si attachantes, et par-dessus tout le désir de conserver les impressions et les souvenirs que j'avais recueillis pendant ma longue carrière d'orfèvre, me firent mettre de côté mes scrupules, et je me décidai à donner satisfaction à mon collègue, avec l'espérance qu'une histoire de l'orfèvrerie, écrite par un praticien, pourrait avoir quelque intérêt pour ses confrères.

J'espère que ceux qui m'ont entraîné à entreprendre un travail délicat et aussi difficile, tiendront compte de ma bonne volonté et de mes efforts pour apporter une dernière pierre à l'édifice de 1900.

Certes, je n'aurais jamais osé assumer une aussi grande responsabilité, si je n'avais espéré trouver près de moi les renseignements indispensables et l'appui qui m'étaient nécessaires. Aussi, je veux avant tout remercier ici ceux qui m'ont permis de mener à bien le travail auquel on m'avait convié.

D'abord, le président du Comité d'installation, M. Georges Boin, dont l'insistance amicale avait su vaincre mes scrupules, et qui par sa connaissance intime des œuvres du dix-huitième siècle, et la pratique d'un art dans lequel il excelle, devait m'être si utile.

Puis MM. Germain Bapst, Paul Eudel, Jules Guiffrey et Henry Havard, dont les lumineuses publications et les documents graphiques qu'ils ont bien voulu mettre à ma disposition m'ont permis de réunir les gravures qui m'ont servi à illustrer ce livre.

Enfin, et surtout M. Victor Champier, qui fut le secrétaire du Comité d'admission et d'installation, et qui, membre du Jury international de la Classe 94,

avait recueilli de nombreux documents sur les orfèvres du dix-neuvième siècle. Fondateur et directeur de la « Revue des Arts décoratifs », *il avait, au cours de sa longue et belle carrière de critique d'art, réuni des notes précieuses sur les orfèvres du dix-huitième siècle. Il a bien voulu me les communiquer, et c'est de ce concours inespéré, sans lequel je n'aurais certes pas entrepris ce travail, que je veux le remercier ici particulièrement.*



Pot à crème de Christofle.
(*Modèle de Levillain.*)



LISTE

DES

AMATEURS & DES ORFÈVRES

EXPOSANT AU

Musée centennal de l'Orfèvrerie

EN 1900

M. Edmond D'ALLEMAGNE. — Candélabres Louis XIV.

Mgr l'ARCHEVÊQUE DE SENS. — Croix reliquaire de la Cathédrale, œuvre de Poussielgue-Rusand.

Mme L. ARMAND-CALLIAT. — Châsse en argent ciselé, décorée d'émaux et statuettes d'ivoire, œuvres d'Armand-Calliat.

M. J.-Thomas ARMAND. — Chandeliers en bronze doré, 1866, œuvre d'Armand-Calliat.

M. J. ARTUS. — Orfèvrerie des époques Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et Empire, six pièces.

Mme E. AUCOC. — Candélabres Louis XV trois lumières; Candélabres Louis XVI quatre lumières.

M. Louis AUCOC père. — Service à thé vermeil Premier Empire; Nécessaire de toilette de l'Impératrice Eugénie, œuvre de M. Louis Aucoc père.

M. P. AUMONT. — Prix de course : Coffret, époque Louis-Philippe.

Mme Arthur BAIGNÈRES. — Service à thé et saucières 1830, œuvres d'Odiot.

M. Paul BARBIER. — Cachet et médaillon, époque Louis-Philippe.

Mme BAUDIN. — Burettes cristal et argent.

M. le Baron Hugo DE BETHMANN. — Orfèvrerie de style Empire, travail de Biennais sur les dessins de Percier.

M. Bernard FRANCK. — Collection de montres époques Louis XVI et Empire, treize pièces. Série de boîtes en or avec sujets et émail Louis XVI, quinze pièces. Objets divers, étuis, breloques, carnets de bal, clefs de montre, cachets, trente-deux pièces.

Mme G. BOIN. — Collection de boîtes en or ciselé, émail, nacre, écaille piqué d'or, cristal de roche, jaspe et pierres dures, époques Louis XV et Louis XVI, trente-trois pièces.

M. J. BRATEAU. — Frise en argent « Les Ivresses », sculpture de Feuchère, exécutée en 1853 par Morel et Duponchel.

Mme la Comtesse BREVERN DE LA GARDIE. — Salière double, Empire.

Mme la Baronne BRO DE COMÈRES. — Aiguière en argent repoussé, modèle de Klagmann, œuvre de Morel; Aiguière en argent, œuvre de Wechte; Bouclier en acier repoussé, œuvre de Fannière.

Mme BURAT. — Importante collection d'orfèvrerie du dix-huitième siècle dans les styles Régence, Louis XV et Louis XVI, œuvres de Joubert de Paris, Samson de Toulouse, Simon Bourguet, Thomas Germain, Pierre Germain, Balzac, Roettiers, etc.

M. le Comte CAHEN D'ANVERS. — Candélabres et jardinière en cristal de roche montés en argent doré, œuvre de Froment-Meurice fils, époque du Second Empire.

M. CHAPPEY. — Importante collection de menus objets d'orfèvrerie et accessoires de toilette en or, argent et pierres dures, comprenant : quarante-neuf

boîtes en or ciselé, époques Louis XV et Louis XVI ; trente-deux étuis en or ciselé émaillé, époque Louis XV ; cinquante étuis or ciselé et guilloché, époque Louis XVI ; quatre-vingt-huit boîtes à sujets ciselées et émaillées ; quinze boîtes matières dures montées en or ; huit montres en or, époque Louis XV ; vingt-trois montres en or, époque Louis XVI ; objets divers, nécessaires, ciseaux, dés, breloques, pommes de canne ; objets d'orfèvrerie d'usage, gobelets, chocolatières, légumiers, salières, tasses à vin, etc., des époques Louis XV, Louis XVI et Empire.

M. H. CHASLES. — Service à thé et à café époque Premier Empire.

MM. CHRISTOFLE et Cie. — Testimonial offert à M. Dietz-Monnin ; sculpture de Delaplanche ; le « Vase des Arts » ; sculpture de Carrier-Belleuse ; « Amphitrite » ; Statuette ivoire et or, sculpture d'Antonin Mercié, montée sur un socle en jaspe sanguin et moulures d'or ciselé ; service à café émail translucide, dessin d'Émile Reiber.

Prix décernés dans les Concours régionaux, sculptures de Gumery, Gautherin, J. Coutan, Delaplanche, Roty, Jacquemard, Rouillard, etc., exécutées par MM. Christofle et Cie.

Service de gala de 100 couverts de l'Empereur Napoléon III : pièce de milieu, deux pièces de bout, quatre candélabres ; Reconstitution des débris retrouvés dans les ruines des Tuileries. Modèles originaux de onze pièces d'orfèvrerie, couverts, plats, casseroles, cloches et réchauds exécutés en cuivre repoussé et argenté, et reconstitués avec les documents galvanoplastiques conservés dans les archives de MM. Christofle et Cie. Cet ensemble appartient au Musée des Arts décoratifs, auquel il a été offert par MM. Christofle et Cie.

M. Edouard CORROYER. — Importante collection d'ouvrages d'orfèvrerie moderne en or, argent, émail et ivoire, exécutés sur la commande et sous la direction de M. E. Corroyer par des artistes et orfèvres du dix-neuvième siècle : Aimé Millet, Cordonnier, Barrias, Bottée, Deloye, Moreau-Vauthier, sculpteurs ; L. Falize, G. Boin, Boucheron, Keller, orfèvres ; Brateau, Rault, Grandhomme, Serre, ciseleurs et émailleurs.

Mme H. DEPRET. — Collection de quarante et une pièces d'orfèvrerie du dix-huitième siècle : soupières, chocolatières, cafetières, salières, saucières, huiliers, couverts, etc.

Mme Léon DEPRET. — Orfèvrerie du dix-huitième siècle : légumiers, plats et couverts.

M. A. DESRUES. — Sucrier en argent, œuvre de Fannière.

M. F. DOISTAU. — Orfèvrerie des dix-huitième et dix-neuvième siècles : flambeaux, légumiers, saucières, salières, plats et couverts.

M. P. DULTIER. — Nécessaire de fumeur en vermeil.

M. Michel EPHRUSSI. — Soupières et leurs plateaux, époque Louis XVI.

M. Auguste FANNIÈRE. — Trirème en argent offerte par S. M. l'Impératrice Eugénie à M. F. de Lesseps à l'inauguration du canal de Suez (1869); garniture de cheminée en argent et lapis; service de table composé de 16 pièces; flambeaux; œuvres composées, sculptées et exécutées par les frères Fannière.

Mme FROMENT-MEURICE. — Calice en or émaillé, dessin de Ch. Lameire, exécuté en 1880 par Emile Froment-Meurice.

M. François FROMENT-MEURICE. — Ostensoir et ciboire offerts par S. A. R. la Duchesse de Parme à Notre-Dame d'Issoudun en 1877, œuvres d'Emile Froment-Meurice.

Mme la Comtesse DE GANAY. — Soupière en argent et son plateau, époque Louis XV.

M. Ch. GADALA. — Orfèvrerie style Empire.

M. GOLDSCHMIDT. — Orfèvrerie de style Empire : corbeille de milieu, flambeaux, seaux à champagne, soupière sur son plateau, service à café en vermeil; légumiers ayant appartenu à Mlle Mars.

M. Raoul GERVAIS. — Châtelaine, breloques et montre, boîte à mouche, étui en or guilloché, époque Louis XVI.

M. J. GOURY DU ROSLAN. — Collection de boîtes en or ciselé et émaillé, époques Louis XV et Louis XVI. Prix de course : « le char d'Apollon », ayant appartenu au comte de Lagrange.

Mme la Marquise GUILHEM DE POTHUAU. — Fontaine à thé, œuvre de Fauconnier; service à thé en argent exécuté par M. André Aucoc pour compléter le service.

Mme Georges HACHETTE. — Surtout et candélabres, œuvres de Fannière frères.

Coffret et coupe en argent repoussé, œuvres de Diomède; aiguière, œuvre de Vernaz-Wechte; statuette en argent, modèle de Delaplanche, exécutée par Marioton.

M. Jean HACHETTE. — Surtout « Enfants à la Chèvre »; cafetière et coupes en argent incrusté d'or, œuvres de Fannière; « Bacchante », œuvre de Carrier-Belleuse.

M. Georges HARTMANN. — Dessins originaux de pièces d'orfèvrerie.

Mme Léon HELFT. — Quarante-trois pièces d'orfèvrerie : couverts, tasses à vin, coupes de mariage, coquetiers, gobelets, boîtes à épices, époque Louis XV; cafetières, tasses et théières, style Empire.

M. E. HENRY. — Deux aiguières Louis XVI; flambeaux et huiliers Louis XV; ciboire et calice.

M. le Prince DE HOHENLOHE. — Important service en argent et incrustation d'or, exécuté par les frères Fannière.

Mme C. LEBAUDY. — Légumiers, service à café, fontaine, style Empire.

Mme la Duchesse DE LUYNES. — Surtout de table du château de Dampierre : sept pièces en argent repoussé (1850-1855), sculpture de Jean Feuchères, orfèvrerie de François-Désiré Froment-Meurice.

M. CHARLES MANNHEIM. — Onze pièces d'orfèvrerie de style Régence et Louis XV ; deux pièces de style Renaissance, œuvres d'Odiot.

M. CHARLES METMAN. — Aiguière du dix-huitième siècle ; sucrier de style Empire.

MUSÉE d'ABBEVILLE. — Épée d'honneur de l'amiral Courbet, œuvre de Emile Froment-Meurice.

M. NOUETTE-DELORME. — Quatre primes d'honneur des Concours régionaux, œuvres de Froment-Meurice et de Christofle et Cie.

M. GASTON PARGUEZ. — Orfèvrerie de l'époque Louis XVI : boîtes à épices, cafetières ; couverts ayant appartenu au roi Louis XVI ; flambeaux.

Mme PERLES. — Timbales, cafetières, aiguière, de l'époque Louis XVI.

M. PERNET. — Aiguière et son plateau, époque Louis XVI.

M. PERRIN. — Flambeaux et huilier, époque Louis XVI.

M. le Baron PICHON. — Légumier en argent, sucrier et plateau en platine.

M. THOMAS PIETRI. — Aiguière et son plateau, œuvre de Thomas Germain.

M. EDOUARD PHILIPPI. — Un échiquier.

Mme la Comtesse PILLET-WILL. — Sucrier, cuiller et pince à sucre de style Louis XVI.

M. le Comte PILLET-WILL. — Deux groupes sculpture chryséléphantine : « Vénus et Triton », « Bacchante et Satyre » ; les nus sont en ivoire et les draperies en argent repoussé. Sculpture de Feuchère, orfèvrerie de François-Désiré Froment-Meurice (1851), hauteur 1 mètre.

M. MAURICE POUSSIELGUE-RUSAND. — Œuvres de son père, Placide Poussielgue-Rusand, orfèvrerie religieuse : crosse, reliquaire de la Vraie Croix de Notre-Dame de Paris, ciboire, calice, d'après les dessins de Viollet-le-Duc ; calice, croix de procession, crosse, burettes et plateau, d'après les dessins du R. P. Martin.

MM. PRÉVOST et Cie. — Dessins appartenant aux archives de la maison Odiot ; psyché de l'Impératrice Joséphine ; berceau du Roi de Rome ; encrier de l'Impératrice Marie-Louise, etc.

Huit pièces d'orfèvrerie exécutées par les Odiot sous Charles X, Louis-Philippe et Napoléon III.

MM. LOUIS et PAUL RADIUS. — Boîtes en or, cafetière, gobelets d'émail transparent, crosse d'évêque, châtelaine, bracelet, œuvres de M. Frédéric Boucheron.

M. Fernand RIDEL. — Châtelaine Louis XV en or.

M. Edmond ROSENBERG. — Encrier en laque monté or, boîte en vernis Martin monté en or, style Louis XV; salière en argent époque Premier Empire.

M. Guillaume SABATIER-DESPEYRAN. — Seaux à rafraîchir en argent, dessins de Liénard, exécutés en 1845 par François-Désiré Froment-Meurice.

M. René SAILLARD. — Calice, ciboire, ostensoir, croix d'autel en argent, œuvres du dix-huitième siècle.

M. Ed. TAIGNY. — Coupe en vermeil, décor « Plumes de paon », œuvre de M. L. Falize.

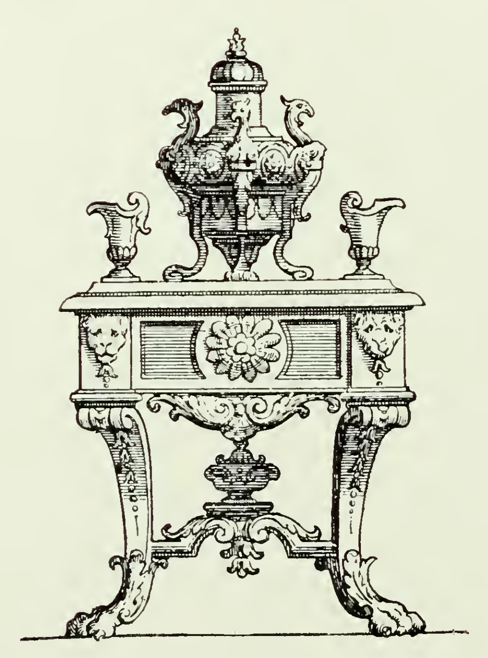
M. Léon THELIER. — Service à bière en argent, œuvre de Fannière.

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS. — Aiguière et son plateau, œuvre de Vinsac aîné, époque Louis XVI; boîte à épices style Louis XIV, œuvre de Peureux; service à café Louis XVI, œuvre de Christofle et Cie; aiguière en argent, œuvre de Barbedienne; cafetière Louis XIV; huilier Louis XV; ciboire Louis XVI.

Mme Charles VERNAZ-WECHTE. — Bouclier en argent damasquiné d'or, exécuté par son père, Wechte; deux modèles en cire de vases en argent exécutés par Wechte.

Mme VIDAL. — Cabaret en argent avec cristaux style Empire.

M. le Vicomte Louis DE VILLIERS. — Sucrier, salière double, salières simples, moutardiers style Louis XVI.



Dessin de Bérain.



Devise de l'Union centrale des Arts décoratifs.

INTRODUCTION

CHAPITRE I[er]

Origine des Expositions rétrospectives. Le Musée centennal de 1900.



« l'Exposition contemporaine sera jointe une exposition centennale, répartie entre les classes, et » résumant les progrès accomplis, depuis 1800, » dans les diverses branches de production ».

C'est ainsi que l'article 3 définissait l'organisation des Musées centennaux institués par le décret du 4 avril 1894, portant le règlement général de l'Exposition universelle de 1900.

Dans la circulaire n° 4, adressée aux membres des Comités d'admission par M. Stéphane Dervillé, directeur général adjoint de l'Exposition, chargé de la Section française, il était rappelé que : « Dans chacun » des groupes, et autant que possible dans chacune des classes, l'Exposition » contemporaine sera voisine du Musée centennal, de telle sorte que le public » trouvera tout ensemble, le produit, sa fabrication et son histoire.

» Un puissant intérêt naitra de ces juxtapositions. »

L'idée n'était pas nouvelle, et jamais une aussi belle occasion ne s'était présentée de faire l'histoire de nos industries dans le passé, et de montrer les

progrès de l'industrie française dans le cadre grandiose d'une exposition universelle.

Mais, avant tout, il me paraît utile de remonter à l'origine des expositions rétrospectives, et de rendre à César ce qui appartient à César, en rappelant ici, que l'idée de réunir dans une exposition les vestiges du passé pour servir à l'enseignement du présent, appartient à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. C'est, en effet, le 10 août 1865 que fut ouverte, par son initiative, la première Exposition Rétrospective.

A côté de l'exposition des industries d'art qui se développait au rez-de-chaussée du Palais de l'Industrie, l'Union Centrale avait groupé au premier étage, relié à la nef pour la première fois par un escalier monumental, les richesses de nos collections privées, afin de mettre les chefs-d'œuvre les plus parfaits de l'art ancien sous les yeux du public. Elle avait en même temps invité les écoles de dessin, de Paris et des Départements, à exposer le résultat de leur enseignement; elle voulait ainsi, en mettant en présence le passé, le présent et l'avenir, appeler les producteurs contemporains à profiter de la leçon qui se dégageait de l'observation des chefs-d'œuvre de leurs ancêtres, et, en constatant l'état présent de l'enseignement du dessin, permettre aux maîtres illustres de l'époque de guider la génération nouvelle vers une conception plus haute et plus pratique des arts du dessin.

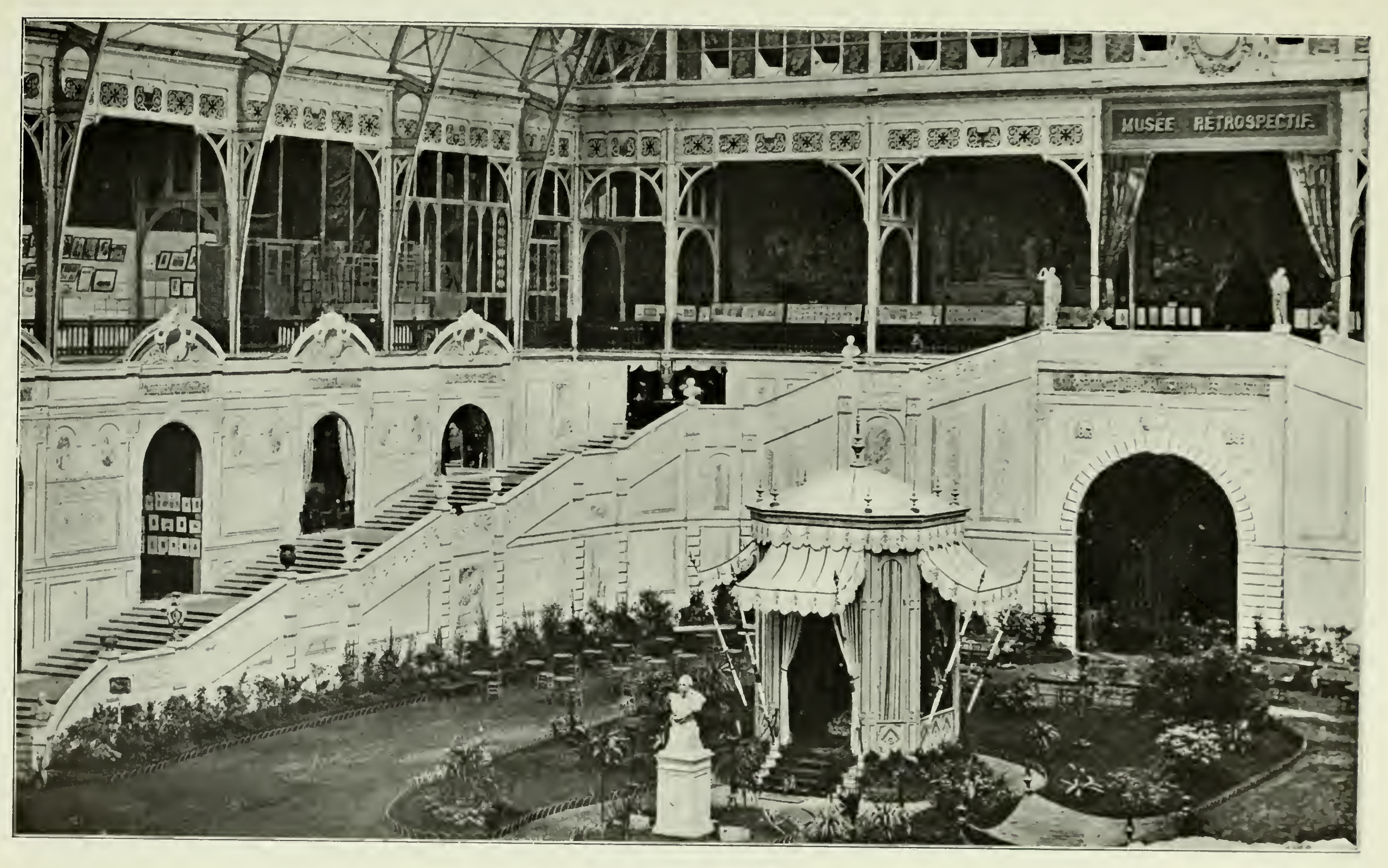
L'enseignement a porté ses fruits, et l'Union Centrale put se féliciter de sa noble et féconde initiative.

L'organisation du premier Musée rétrospectif avait été confiée à une commission spéciale, présidée par M. le Comte de Laborde, ayant à ses côtés, comme vice-président, M. du Sommerard, et comme secrétaire, M. Louvrier de Lajolais.

Elle avait été chargée de faire appel à tous les collectionneurs et propriétaires des objets les plus saillants de l'Antiquité, du Moyen Age, de la Renaissance et des siècles derniers, pour les inviter à prendre part à une exposition qui aurait un véritable intérêt pour l'histoire de l'art, et pouvait exercer une influence décisive sur les progrès de nos industries d'art.

Le 1er avril 1865, elle adressait aux principaux collectionneurs d'objets d'art une circulaire dans laquelle nous relevons un passage qu'il nous semble nécessaire de transcrire ici :

« Les Musées de l'Etat, les grandes collections publiques renferment d'im-
» menses richesses mises à la disposition de tous et dans lesquelles l'art et
» l'industrie modernes ont su puiser, dans ces derniers temps surtout, de si
» précieux renseignements; mais des trésors de tous genres sont accumulés
» dans les galeries particulières, où peu d'élus sont admis à pénétrer; des objets
» d'un haut intérêt pour l'histoire de l'art sont disséminés de côté et d'autre.
» Rassembler ces collections et ces objets précieux, les exposer temporairement



Musée rétrospectif du Mobilier.

1re EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, 1865.

Le Grand Escalier. Paul Lorain, architecte.



Musée rétrospectif du Mobilier.

1[re] EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(*Collection Richard Wallace.*)

» sous les yeux du public d'une manière digne et utile pour tous, favoriser, par » leur réunion, l'étude des temps anciens et le développement des industries qui » relèvent de l'art, tel a été le but que s'est proposé l'Union Centrale, et pour » la réussite duquel elle n'a reculé devant aucun sacrifice, but essentiellement » désintéressé, puisque le produit, s'il y a lieu, en sera appliqué à l'éducation » de nos ouvriers, et au perfectionnement de nos professions industrielles. »

Plus de 2500 objets d'art, appartenant à 305 amateurs et collectionneurs, qui avaient bien voulu répondre à l'appel de l'Union Centrale, avaient constitué un ensemble inoubliable. Rappeler ici les noms de ceux qui s'étaient inscrits dès la première heure, c'est dire tout l'intérêt que présentait la réunion des collections appartenant à MM. Edouard André, — Comte Basilewski, — Edmond Bonnaffé, — Marquis de Chennevières, — Maurice Cottier, — Prince Czartoryski, — Davillier, — Delaherche, — Destailleur, — Léopold Double, — les frères Dutuit, — Marquis de Ganay, — Mlle Grandjean, — Marquis d'Hertford, — la Vicomtesse de Janzé, — Mme Achille Jubinal, — MM. de Liesville, — Maillet du Boulay, — Mannheim, — Le Mobilier de la Couronne, — Duc de Mouchy, — Comte de Nieuwerkerke, — de Nolivos, — Baron Pichon, — tous les Rothschild, — Sauvageot, — Spitzer, — Edmond Taigny, — Richard Wallace..., pour ne citer que les plus importants.

Cette première manifestation fut suivie de sept autres expositions, qui passèrent en revue les principales applications de l'art décoratif.

En 1869, l'Exposition rétrospective fut consacrée à l'art oriental.

En 1874, l'Histoire du Costume avait été adjointe à la troisième exposition des industries d'art.

En 1876, l'Histoire de la Tapisserie avait réuni des séries remarquables, complétées par une exposition de tapisseries appartenant au Garde-Meuble.

Enfin, en 1880, s'ouvrait la série des expositions technologiques, dont l'un des membres les plus autorisés du Conseil de l'Union Centrale, l'orfèvre Lucien Falize, avait tracé le programme. Les matières premières susceptibles d'être transformées ou modifiées par l'art et le goût devaient servir à déterminer le principe de la classification.

Chacune de ces expositions présentait la matière à l'état primitif, puis la transformation qu'elle subit avant d'être livrée à l'industriel ou à l'artiste, les procédés, les outils et les appareils qui servent à la façonner, et enfin l'œuvre créée ou embellie par l'artiste ou par l'artisan. A côté des productions de l'art moderne, un Musée rétrospectif racontait, par des exemples choisis avec soin, l'histoire des différentes industries, successivement passées en revue.

C'est ainsi que la comparaison entre le passé et le présent s'établissait d'elle-même, et que l'étude était devenue plus féconde parce qu'elle avait été rendue plus complète. — Tel était dans ses grandes lignes, formulé par M. Paul Mantz,

président de la Commission consultative, le programme que l'Union Centrale avait adopté pour ses expositions technologiques et que l'Exposition de 1900 devait reprendre sur une échelle grandiose.

Elle organisa successivement :

En 1880 : Première Exposition. — Le Métal avec l'exposition rétrospective des *Arts du Métal*, à laquelle avait été jointe l'Exposition de la collection des bronzes rapportés d'Extrême-Orient, par M. Cernuschi.

En 1882 : Deuxième Exposition. — Le Bois (mobilier) et le tissu, avec l'exposition rétrospective des *Arts du Bois*. Le Garde-Meuble national avait apporté un contingent considérable en puisant dans les châteaux de Versailles, de Trianon, de Fontainebleau et de Compiègne, les pièces les plus remarquables de notre mobilier national.

En 1884 : Troisième Exposition. — La Pierre, la Terre, le Verre, avec adjonction de l'exposition rétrospective des *Arts du Feu*. La manufacture de Sèvres y figurait avec un magnifique ensemble.

En 1887, était ouverte une exposition récapitulative, et, en 1892, l'Exposition moderne rétrospective et internationale des *Arts de la Femme* terminait le cycle commencé.

La leçon demandée aux Musées rétrospectifs avait donc été largement donnée et l'idée de borner l'œuvre de 1900 à l'exposition des progrès accomplis pendant le siècle qui venait de finir était excellente en soi, et devait présenter le plus magnifique ensemble qu'il fût donné au monde qui pense et qui travaille de voir réuni.

Mais était-il possible de rendre ces ensembles intéressants en limitant le champ des découvertes à faire au dix-neuvième siècle, et, dans certaines classes, ne serait-il pas nécessaire de remonter au delà du dernier siècle. L'événement l'a prouvé, et on ne saurait regretter d'avoir vu, dans certains cas, les Musées centennaux se transformer en Musées rétrospectifs depuis les temps les plus anciens, et en montrer les origines.

Ils ont été souvent plus intéressants que ceux qui s'étaient maintenus dans les limites fixées par les organisateurs de l'Exposition.

Dans une certaine mesure, le Musée centennal de l'Orfèvrerie n'a pas échappé à la tentation, et a fait une incursion heureuse chez les amateurs de l'art du dix-huitième siècle. Les collections de M[me] Burat, de M[me] Depret, de MM. Doistau, Ephrussi, G. Boin, Chappey, Bernard Franck et du Musée des Arts décoratifs, ont ouvert un délicieux horizon aux visiteurs, en faisant admirer les belles orfèvreries des Germain, des Roettiers, et des autres maîtres orfèvres du dix-huitième siècle.

Le Musée centennal de 1900 fut constitué par la réunion de 1 140 objets d'orfèvrerie prêtés par 71 collectionneurs et par 9 maisons d'orfèvres existant encore. Il comprenait des œuvres remontant au dix-huitième siècle et les œuvres

Musée rétrospectif du Costume.

3e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, 1874.

Le Grand Escalier. Paul Lorain, architecte.



Histoire du Costume.

3[e] EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(Collections Jubinal et diverses.)

du dix-neuvième siècle antérieures à 1889. La valeur déclarée par les propriétaires des objets exposés, et pour lesquels l'administration avait donné sa garantie, dépassait la somme de 3500000 francs.

La commission chargée de réunir et de classer les pièces exposées était présidée par M. G. Boin, secondé par l'expérience et le goût de MM. Edmond Taigny, Artus et Ed. Corroyer. Le plan en avait été dressé par l'architecte de la Classe, M. Paul Lorain, et la décoration avait été confiée à M. Remon, qui l'avait conçue dans les mêmes données décoratives que celles de la Classe elle-même, voulant ainsi montrer que les orfèvres modernes étaient bien les continuateurs habiles de ceux qui les avaient précédés.

Le Musée centennal avait été adossé à la cloison qui le séparait des Classes de la Bijouterie et de la Joaillerie; occupant l'extrémité de la galerie du rez-de-chaussée de l'Esplanade des Invalides qui avait été consacrée au Groupe XV des industries diverses, il se développait dans toute sa largeur et parallèlement à l'exposition des orfèvres modernes. Le fond était meublé par des vitrines adossées, séparées par des socles destinés à mettre en valeur les pièces isolées; des vitrines centrales pour les menus objets précieux, et des tables à l'air libre complétaient l'aménagement général.

Deux vitrines étaient consacrées au dix-huitième siècle. Les collections de MMmes Burat, H. Depret, la comtesse de Ganay, de MM. Artus, G. Boin, Doistau, Ephrussi et du Musée des Arts décoratifs avaient fourni les pièces les plus intéressantes.

Deux autres contenaient les pièces d'orfèvrerie appartenant à l'époque de la Restauration, empruntées aux collections de MM. Goldschmidt, Lebaudy, Artus, Rosenberg, et de Mme la comtesse Brevern de la Gardie. Puis venaient les vitrines se rapportant à l'époque de Louis-Philippe. Les collections Cahen d'Anvers, Pillet-Will, duchesse de Luynes, baronne Bro de Comères, Sabatier d'Espeyran, Froment-Meurice, Odiot avaient apporté une large contribution.

Le second Empire était représenté par les œuvres des orfèvres Aucoc, Christofle, Fannière, Froment-Meurice fils et Odiot fils.

L'époque de la troisième République était représentée par les œuvres de Christofle, de Fannière, Froment-Meurice, A. Marioton, Boucheron, etc. Une vitrine était consacrée à l'orfèvrerie religieuse; Poussielgue-Rusand et Armand-Calliat y figuraient avec honneur, et le Reliquaire de la Vraie Croix, œuvre magistrale de Viollet-le-Duc, avait été prêté par le Chapitre de Notre-Dame de Paris. Enfin une vitrine contenant une collection d'œuvres modernes montrait ce que peuvent le goût et l'initiative d'un amateur riche et avisé, qui pensait qu'en provoquant chez ses contemporains l'éclosion d'œuvres d'orfèvrerie intéressantes, on pouvait enrichir le cabinet d'un amateur et se procurer plus de joie que de fouiller les archives du passé. C'est à M. Corroyer qu'on devait cette heureuse tentative; on a pu voir

qu'il avait réussi et qu'il avait été bien inspiré en s'adressant à des sculpteurs comme Barrias, Bottée, Cordonnier, Delaplanche, Moreau-Vauthier, etc., des ciseleurs comme Brateau et Rault, des émailleurs comme Grandhomme, des orfèvres comme Falize, Keller, etc.

Les tables-vitrines contenaient les merveilleuses boîtes en or ciselé et émail du dix-huitième siècle provenant des collections Boin-Taburet, Bernard-Franck, Chappey et Doistau.

Sur les socles isolés, des œuvres de Froment-Meurice, Christofle, Marioton, Boucheron, et, sur une grande table qui occupait le centre de l'exposition, le surtout de Napoléon III, arraché aux décombres des Tuileries après les incendies de 1871, œuvre de Charles Christofle, reconstitué par la piété filiale de ses enfants pour être donné au Musée des Arts décoratifs et perpétuer sa mémoire.

Tel était l'ensemble du Musée centennal de l'orfèvrerie. Certes on aurait pu réunir un ensemble plus important; mais les œuvres en métal précieux sont périssables, le goût change, la mode se transforme, et la matière entre des mains ignorantes est si facile à réaliser ou à transformer à la mode du jour! Si l'espace concédé par l'Administration était restreint, les organisateurs ont su néanmoins en tirer un parti heureux pour mettre en valeur leurs œuvres qu'on lui avait confiées, et donner une noble idée du bel art de l'orfèvrerie. Nous ne pouvons que les en féliciter, et nous réjouir de l'occasion qu'ils nous ont donnée de retracer ici le tableau de l'orfèvrerie française, aux dix-huitième et dix-neuvième siècles.



Gobelet, émail de Grandhomme.
(Collection Corroyer.)



Musée centennal de 1900

Le dix-huitième siècle. — (*Collection Burat.*)



Musée centennal de 1900.

L'Empire et la Restauration.



Musée centennal de 1900.

Epoque Louis-Philippe. — Odiot. Feuchère. Froment-Meurice.



Musée centennal de 1900.

Époque Napoléon III. — Fannière, Christofle, Froment-Meurice fils.

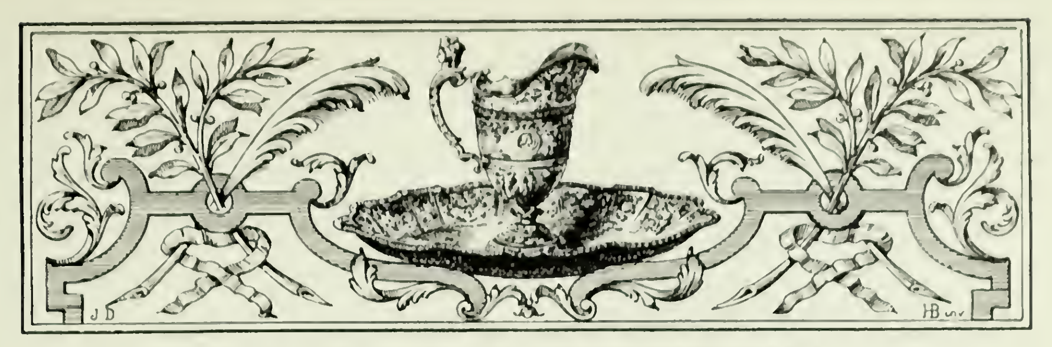


Musée centennal de 1900.



Musée centennal de 1900.

Orfèvrerie religieuse. — Poussielgue-Rusand, Armand-Calliat.



Aiguière et son bassin en argent repoussé, dix-septième siècle.

CHAPITRE II

Coup d'œil sur l'orfèvrerie française depuis les Mérovingiens jusqu'à la mort de Louis XIV.



EMONTER aux origines de l'art de l'orfèvre n'entre pas dans le cadre que je me suis tracé. Je n'irai pas jusqu'à citer Homère ou la Bible pour en fournir la preuve, il me suffit de rappeler ici que, si l'orfèvrerie a ses origines dans le passé le plus lointain, c'est à la France qu'elle doit ses plus précieux monuments.

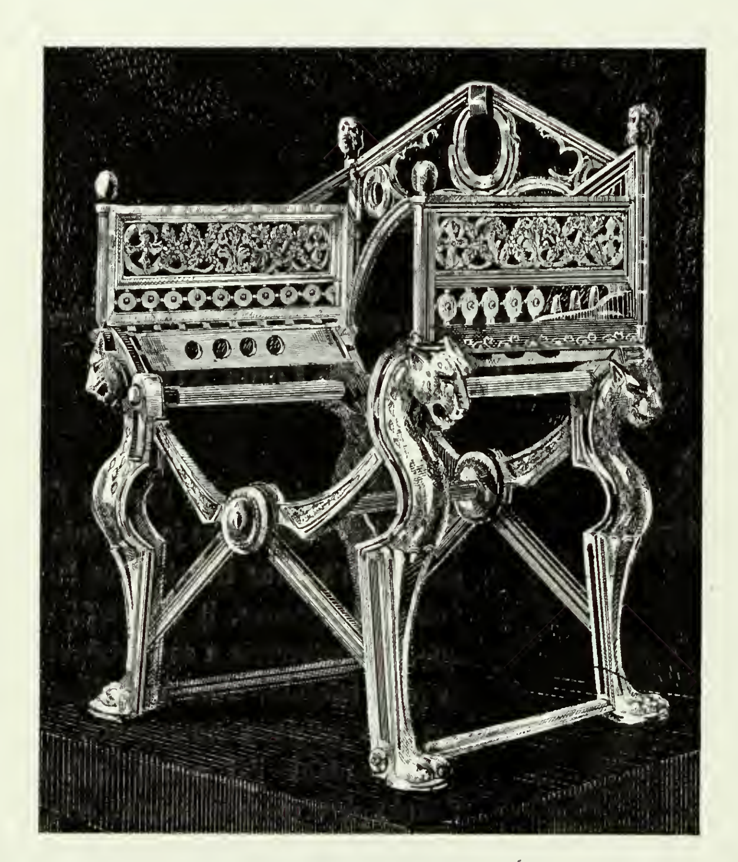
Cependant j'ai pensé qu'avant d'aborder l'étude des œuvres d'orfèvrerie française appartenant aux deux derniers siècles, et réunies au Musée centennal, il était nécessaire de tracer un tableau rapide des transformations qui se sont opérées dans l'art de l'orfèvre depuis les origines de la monarchie française jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, et de signaler brièvement les influences diverses qui ont marqué, au cours des siècles, les étapes successives de l'art de l'orfèvrerie, se développant avec la civilisation, se transformant avec l'architecture, reflétant l'esprit et les mœurs du temps, et consacrant le goût d'une époque par la perfection de ses œuvres et le génie de la race française.

L'orfèvrerie fut religieuse, dans les premiers temps de la monarchie française, alors que la foi chrétienne confiait aux ateliers des monastères le soin de

conserver les traditions de l'art et du métier, en enrichissant le trésor des églises et des abbayes.

Ce n'est pas sans raison que les orfèvres français avaient pris comme patron le Bienheureux saint Éloi, orfèvre avant de devenir évêque, et ministre d'un roi de France avant d'être canonisé.

Saint Éloi, né dans le Limousin, avait fait son apprentissage dans l'atelier d'un orfèvre monétaire de Limoges, nommé Abbon. Désigné à la confiance du roi Dagobert, par le scrupuleux emploi qu'il avait fait du métal qui lui avait été confié,



Fauteuil de Dagobert, par saint Éloi.

en exécutant deux sièges au lieu d'un que lui avait commandé Dagobert, il n'usa de la faveur royale que pour le bien de l'Église et de l'État. Il fondait près de Limoges, à Solignac, une abbaye célèbre par les ouvrages d'or et d'argent, et les vitraux qui sortaient des mains des moines artistes qui l'habitaient.

Fonder un monastère à cette époque, ce n'était pas seulement ouvrir un asile au recueillement et à la prière ; c'était aussi travailler à l'embellissement de la patrie terrestre en favorisant la triple culture des champs, des lettres et des arts.

Architectes, peintres, sculpteurs, orfèvres, ou verriers, les religieux savaient faire parler la matière, et sous des images terrestres laisser entrevoir les beautés éternelles. Dégagés de toute préoccupation de la vie matérielle, loin des bruits du dehors, dans l'atmosphère calme et recueillie du



Moine orfèvre.



Canthare antique dite Coupe des Ptolémées.
(*Cabinet des médailles.*)

monastère, les moines artistes, poursuivant l'œuvre commencée, n'avaient d'autre souci que d'élever leur âme et d'arriver à la perfection. La foi chrétienne les soutenait, et c'est pour honorer leur Dieu que les moines créaient ces œuvres magnifiques, dont le nombre fut considérable, et dont les rares spécimens, échappés à la fonte et aux destructions impies, nous laissent aujourd'hui tant de regrets.

« Dès les premiers siècles, l'art dans son
» expression la plus élevée, comme dans
» ses plus riches matériaux, avait un but
» moral par sa destination religieuse; il était
» accessible à l'œil et à la main des foules.
» Ces précieux joyaux, aujourd'hui gardés
» sous triples verrous, dans des résidences
» peu abordables, récréaient alors le regard



Calice de saint Remi.
(*Trésor de la cathédrale de Reims.*)

» des pauvres comme celui des riches, dans des temples toujours ouverts.
» Ils étaient là comme le trésor de ceux qui ne possédaient pas.

» L'art, dans ces époques naïves, n'avait pas pour but de faire briller d'humaines vanités, il était avant tout populaire et, comme tel, destiné à agir sur l'intelligence et l'imagination du peuple. L'orfèvre remplissait cette mission à sa manière (1). »

L'architecture lui avait montré le chemin et les transformations de l'une donnaient à l'autre des formules nouvelles. Ces deux arts étaient alors étroitement unis. C'était le même art employant des matériaux et des procédés différents, pour produire une semblable impression par le déploiement d'un même génie.



Reliquaire en forme d'aigle.
(*Galerie d'Apollon.*)

Dans les décorations un peu rudimentaires des pièces de la période mérovingienne les lignes géométriques et simples servaient de cadre à des ornements filigranés, associés aux pierres précieuses. La couronne du roi visigoth Recesvinthe, conservée au Musée de Cluny, le calice de saint Remi qui appartient au Trésor de la cathédrale de Reims, et la coupe des Ptolémées au Cabinet des Médailles nous font connaître l'ornementation primitive, mais non sans charme et sans grandeur, de cette époque.

Quatre siècles plus tard, l'impression produite sur les esprits par l'architecture avait modifié le décor : la flore, la faune, la figure humaine associées dans la décoration des cathédrales provoquaient une évolution nouvelle. Les figures des saints meublaient les arceaux d'édicules robustes et simples, ou se transformaient en vases précieux destinés à recevoir les reliques des saints présentées à l'adoration des fidèles. Les animaux agrémentaient les vases, tel le reliquaire en porphyre à tête d'aigle exécuté à la demande de l'abbé Suger, l'un des joyaux de la Galerie d'Apollon au Louvre.

Les fleurs, les feuillages se développaient en rinceaux ornemanisés, et les émaux, remplaçant par leurs chaudes colorations les reflets des pierreries,

(1) *Dictionnaire de l'orfèvrerie chrétienne* de l'abbé Texier.

venaient enrichir les panneaux des châsses, et les formes des vases sacrés.

A la fin du douzième siècle l'architecture s'était transformée de nouveau; aux formes trapues des édifices, au plein cintre des ouvertures, elle avait substitué l'ogive; les colonnettes enrichies de pinacles dentelés, les fenêtres accostées de contreforts ajourés, les flèches aiguës, les balustrades évidées, donnaient aux édifices une sveltesse élégante que l'orfèvrerie religieuse s'empressait d'adopter.

Plus libre dans son interprétation et n'ayant point, comme l'architecte, à compter avec les exigences de la stabilité, l'orfèvre avait toutes les audaces; la rigidité du métal, sa malléabilité, se prêtaient à toutes ses fantaisies. La figure humaine rendue d'une façon naïve et poétique, la fleur et le feuillage assouplis en des rinceaux élégants, imprimaient à ces œuvres un caractère original et charmant, et cet art nouveau, robuste comme l'arbre de la forêt, souple comme la graminée des prairies, gracieux comme la fleur des champs, était et devait rester comme une des plus belles incarnations du génie français.



Table et dressoir couverts de pièces d'orfèvrerie, d'après une miniature.

L'orfèvrerie civile avait suivi le mouvement donné par l'orfèvrerie religieuse. Les souverains et les princes s'empressaient de convertir en beaux objets d'or et d'argent les métaux précieux que les hasards de la guerre ou les successions faisaient tomber entre leurs mains: on ne comptait plus les hanaps, les coupes, les aiguières, les drageoirs, les écuelles, les plats, les salières dont ils enrichissaient leurs trésors.

Tous ces beaux objets faisaient partie du mobilier des cours et des châteaux de la noblesse. Les grandes réceptions, les entrées solennelles, les joûtes, les tournois, étaient l'occasion de montrer à la foule les richesses possédées. C'était la marque de la fortune. C'était aussi une réserve métallique: M. de Laborde a dit avec beaucoup de raison dans sa notice sur les émaux du Louvre: « C'était tout » l'avoir des rois, des princes et des seigneurs; ce que nous plaçons dans les

» fonds publics, dans les actions industrielles, ce que nous possédons en argent
» comptant, le seigneur du moyen âge l'avait en orfèvrerie. Capital mort, sans
» doute, mais qui donnait, au lieu d'intérêts, le plaisir fastueux d'étaler ses
» richesses sur des dressoirs aux jours des grandes fêtes et des repas magni-
» fiques. »

Mais, lorsque les mauvais jours arrivaient, ces somptueux objets devenaient une ressource précieuse, où l'on puisait à pleines mains pour subvenir aux frais de la guerre, ou payer les rançons, et les œuvres d'orfèvrerie disparaissaient sans laisser de traces.

Après s'être développé et avoir grandi au milieu des péripéties les plus terribles de notre histoire, et avoir éclairé de ses gracieuses créations le monde féodal, l'art de l'orfèvrerie ne s'exerçait plus exclusivement dans les abbayes.

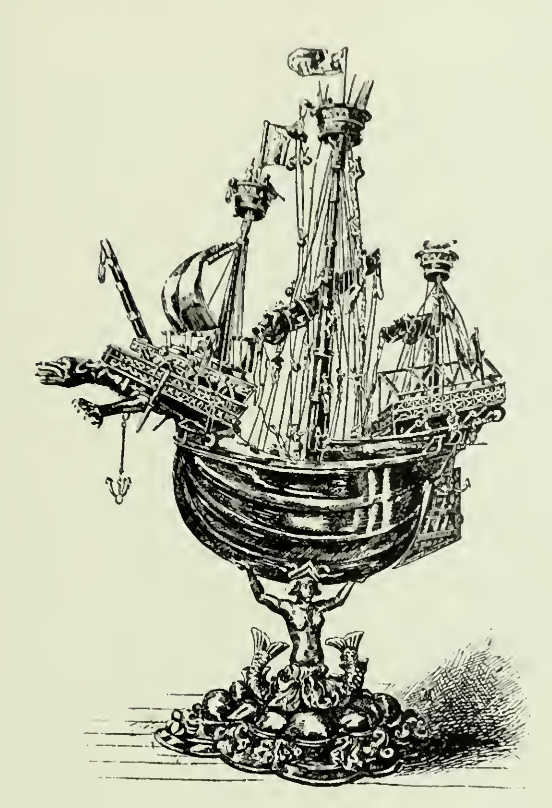


Le dressoir du roi Louis XII, d'après une miniature.

Sous l'influence des grands seigneurs et des princes, les ateliers civils s'étaient constitués et donnaient à leurs œuvres des raffinements inconnus. Ce fut l'époque où les artistes étrangers, Flamands ou Italiens appelés, les uns par les ducs de Bourgogne, les autres par les rois de France et les seigneurs qui, à leur suite, étaient revenus d'Italie encore sous le charme des merveilles qui les avaient séduits, allaient opérer une transformation caractéristique dans l'art de l'orfèvrerie, et exercer une influence directe sur nos ateliers. Certes ils auraient pu porter un coup fatal à notre art national, mais ni Charles VII qui les avait attirés, ni le cardinal d'Amboise qui les avait soutenus par ses commandes, ni même François I[er] en protégeant et en comblant d'honneurs et d'argent l'orfèvre florentin Benvenuto Cellini, ne parvinrent à détourner nos artistes et nos orfèvres de leur voie atavique.

Aussi, malgré l'engouement pour les artistes de la Renaissance italienne, la

Renaissance française allait s'affirmer avec nos architectes Pierre Lescot, Philibert Delorme et Androuet Du Cerceaux; nos sculpteurs Jean Goujon et Germain Pilon, et nos orfèvres Etienne Delaulne et François Briot, et le génie de notre race, absorbant la mode nouvelle, la transformait pour la faire sienne et l'imposer sous une forme personnelle aux autres peuples qui s'empressaient de l'adopter. L'action que l'art ultra-montain exerça sur l'orfèvrerie française ne dura pas, et nos artistes avaient trop d'habileté et d'originalité native pour ne



Nef en or offerte par la ville de Bordeaux à la reine Eléonore.



Candélabre offert par la ville de Paris à la reine Eléonore.

pas se ressaisir au contact des femmes de goût, reines de la main droite ou de la main gauche, qui s'étaient faites les collaboratrices et les inspiratrices des orfèvres.

Anne de Bretagne avait un orfèvre attitré, Arnould de Viviers, et sa vaisselle d'or était somptueuse. Elle ne doit pas avoir été sans influence sur l'exécution du calice que possède une petite église du Finistère, Saint-Jean du Doigt, qui fait encore les délices des archéologues, et qui, suivant une tradition ancienne, aurait été donné en 1506 par Anne de Bretagne.

La reine Eléonore d'Autriche, seconde femme de François Ier, avait le goût des belles orfèvreries. Lorsqu'en 1531, elle fit son entrée à Paris, les échevins

méditaient de lui offrir un groupe allégorique dans lequel le vaisseau, emblème de la ville de Lutèce, aurait joué son rôle traditionnel. Malheureusement il se trouva que la ville de Bordeaux avait pris les devants et offert elle aussi « un navire d'or, » avec trois hunes fort beau et grand, plein d'escus au soleil, couvert et équipé » comme s'il eust esté fait pour nager » (1). Il fallut donc, dans la crainte d'un double emploi, renoncer au projet caressé. On se rejeta sur une paire de candélabres de haute taille, accostés de figures portant des drageoirs, des inscriptions et les emblèmes de la ville.



Atelier d'orfèvre, d'après Etienne Delaulne (2).

Un artiste de la plus fine race, Etienne Delaulne, donnait à cette époque des modèles à l'orfèvrerie et exécutait une série de planches pleines de force et d'élégance, dont les ateliers d'orfèvre savaient tirer bon parti. Le modèle du brûle-parfums, dans lequel se trouvent résumées les qualités de son talent, est un document précieux pour l'art de l'orfèvrerie française au seizième siècle; et, s'il est encore empreint de la donnée italienne et de l'Ecole de Fontainebleau, il affirme déjà que l'art français avait su s'en dégager et s'affranchir enfin par des créations originales (2).

---

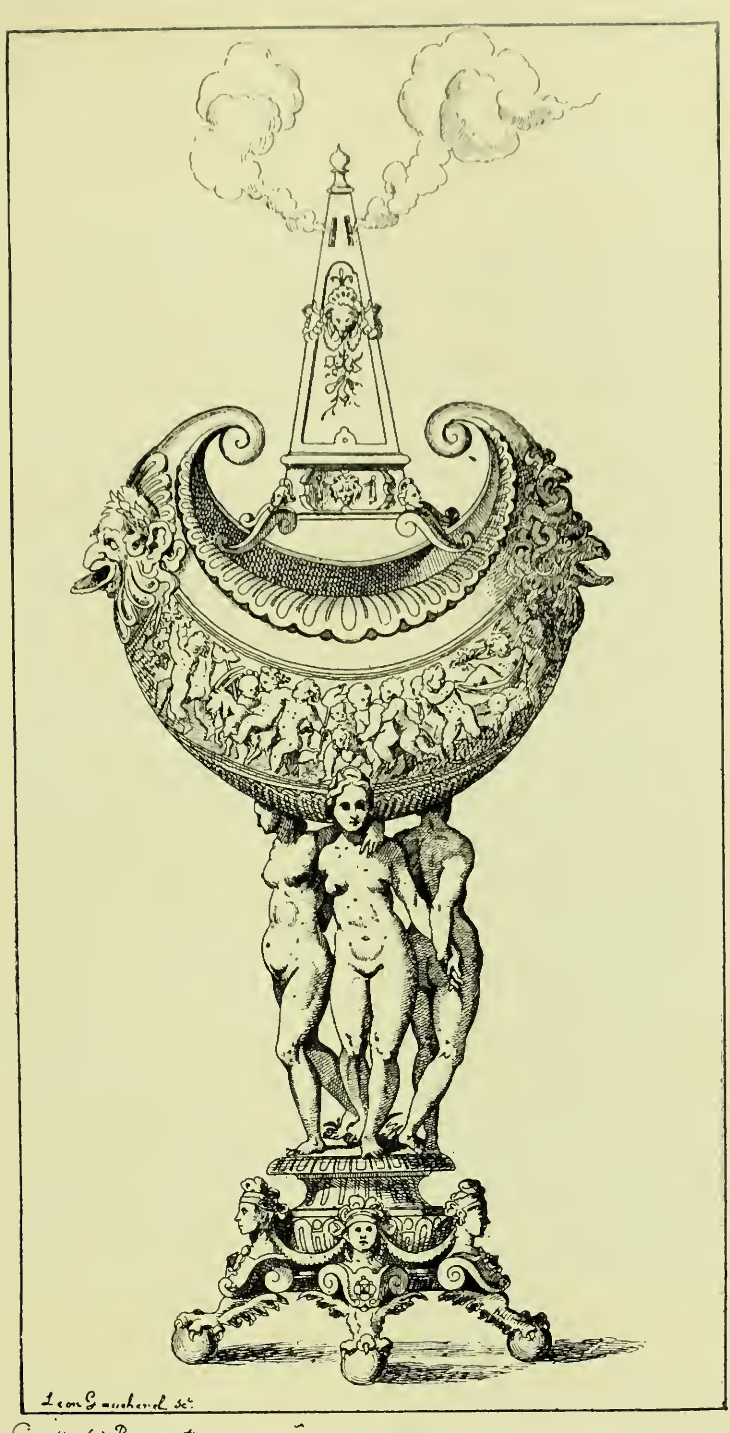
(1) Henry Havard, *Histoire de l'orfèvrerie française*, page 316.

(2) L'œuvre d'Etienne Delaulne renferme une planche qui est bien faite pour nous intéresser. Elle représente l'intérieur d'un atelier d'orfèvre, et nous la reproduisons ici. Un jeune ouvrier, portant le costume du temps de Charles IX, s'y montre accompagné de ses aides et entouré de ses instruments de travail. Sans parler de son extrême finesse, cette gravure a tout le prix d'un renseignement biographique sur Etienne Delaulne. La vérité de l'ameublement, l'exactitude du détail semblent indiquer que tout, dans ce laborieux intérieur, a été étudié sur nature, et que l'auteur a vraiment vécu dans un atelier d'orfèvre.



BRULE PARFUMS

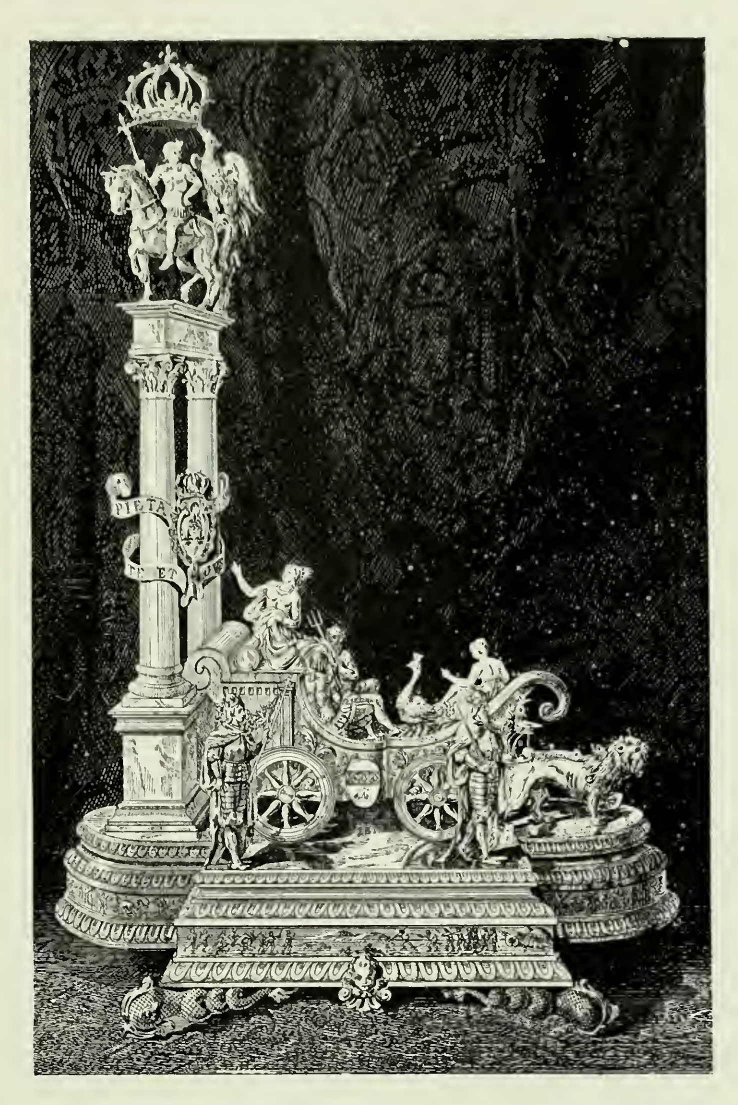




Gazette des Beaux-arts.

BRÛLE-PARFUMS
d'après un dessin d'Etienne Delaulne
(tiré de la Collection de Mr. Bérard)

Les maîtresses de François I[er], la comtesse de Châteaubriand et la duchesse d'Étampes, dont on sait les démêlés avec Benvenuto, puisaient à pleines mains dans le trésor royal pour enrichir leurs écrins ou leurs dressoirs. Catherine de Médicis la femme de Henri II, Diane de Poitiers sa maîtresse, mettaient en honneur les émaux de Léonord Limosin.



Présent offert par la ville de Paris au roi Charles IX,
lors de son entrée solennelle.

Henri II n'était pas seulement généreux envers ses maîtresses. Roi catholique, il donnait beaucoup aux églises, et l'orfèvrerie religieuse ne chômait pas, car il fallait remplacer par des œuvres nouvelles celles qui disparaissaient dans les pillages des églises et des abbayes.

Sous Charles IX et Henri III, malgré les troubles que les guerres de religion

ont dû apporter aux orfèvres dans l'exercice de leur art, les entrées des rois dans la ville de Paris, les mariages princiers, étaient encore l'occasion de cadeaux magnifiques.

Avec Henri IV, les orfèvres étaient assimilés aux peintres ou sculpteurs, et appelés à loger dans les galeries du Louvre. La reine Marie de Médicis protégeait les arts, et Gabrielle d'Estrées n'avait pas manqué au rôle bienfaisant que les maîtresses royales avaient pris vis-à-vis des orfèvres; l'inventaire dressé à sa mort, en 1599, dépasse en orfèvrerie somptueuse tout ce que l'imagination peut rêver : c'est comme le procès-verbal de la situation de l'orfèvrerie française à la fin de la Renaissance.

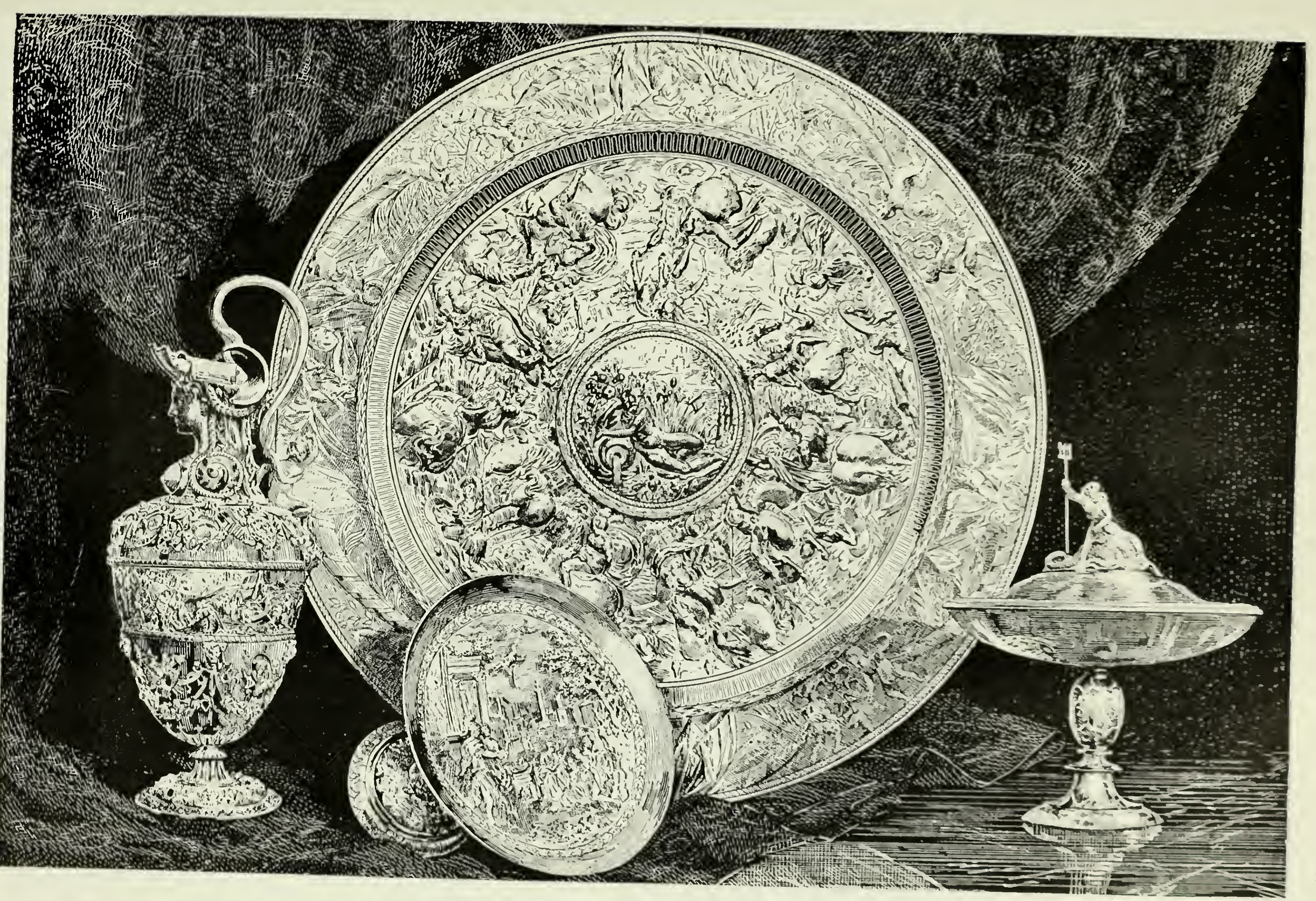
D'élégante et raffinée qu'était l'orfèvrerie au seizième siècle, elle allait apparaître somptueuse et magnifique au siècle suivant. L'or et l'argent importés du Nouveau Monde en Europe par les flottes espagnoles affluaient en telle abondance, que dans la Péninsule on y faisait des mobiliers en argent.

Fille de Philippe III, la reine Anne d'Autriche, quoique ayant franchi les Pyrénées, avait gardé les goûts de son pays. L'emploi du vermeil pour la fabrication de la vaisselle de table devenait plus fréquent, comme il l'était devenu dans la fabrication de l'orfèvrerie d'église. Le coffret que Richelieu donna à Anne d'Autriche, et que conserve le Louvre dans la galerie d'Apollon, avec ses reliefs d'un or superbe, se découpant en rinceaux et feuillages élégants, peut être considéré comme une des meilleures œuvres d'orfèvrerie de cette époque. Il est « un des rares spécimens de cette ornementation charmante où les fleurs » naturelles jouent le rôle principal, bien qu'elles entrent dans un ensemble réglé » par une composition préalable », ainsi que le constate M. Alfred Darcel dans sa notice sur les Emaux du Louvre.

Le Cardinal Mazarin, s'il estimait par-dessus tout les pierreries et les diamants, dont les plus beaux, connus sous le nom des « Mazarins », furent légués par lui à Louis XIV, et devaient faire partie plus tard des diamants de la couronne, avait fait travailler les orfèvres de son temps et réuni dans son palais des œuvres de grand prix. Brienne en parle avec admiration. « Que de chenets d'argent ! que de lustres de cristal et d'orfèvrerie ! Combien de bras et de plaques de vermeil ; combien de miroirs ou de plaques d'or et d'argent ciselées ! »

Anne d'Autriche transmit à son fils Louis XIV ses goûts pour l'orfèvrerie. Les premiers jouets du jeune roi étaient en argent, et sa mère, ne voulant pas lui laisser entre les mains des soldats de plomb, lui fit faire par l'orfèvre Merlin une armée de soldats d'argent et une artillerie en or massif. Louis XIV s'en souvint et donna à Merlin un logement au Louvre.

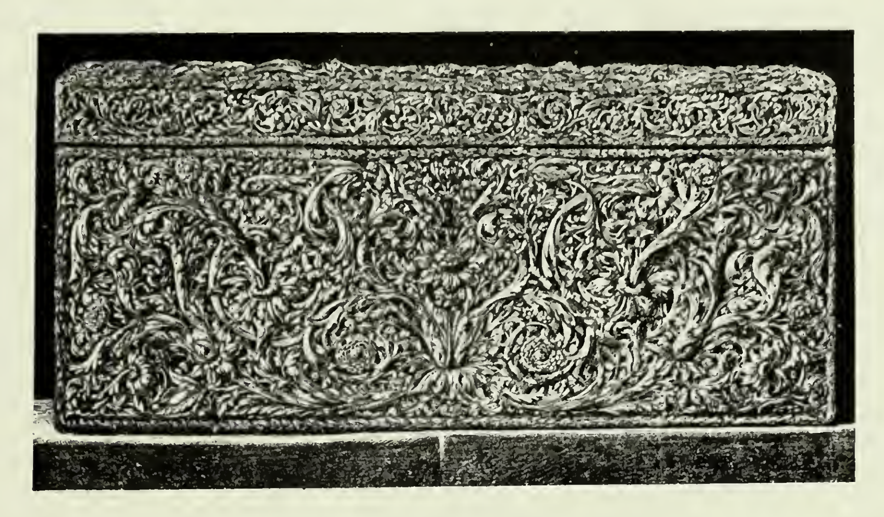
Si l'influence de sa femme, Marie-Thérèse, n'eut aucune action sur les goûts de Louis XIV, en revanche Mlle de Lavallière et Mme de Montespan et, plus tard,



Orfévreries Renaissance, en argent doré et ciselé.
(*Galerie d'Apollon, au Louvre.*)

M[lle] de Fontanges, prirent un ascendant marqué sur le roi et réussirent facilement à l'entraîner dans la voie que lui avait tracée sa mère. Son goût pour les orfèvreries somptueuses ne tarda pas à se manifester dans les fêtes qu'il organisa et dans le luxe exagéré qu'il mit à décorer Versailles. L'illustre Le Brun lui fut un aide précieux pour réaliser ses rêves de faste et de grandeur, l'orfèvrerie multiplia, pour le satisfaire, toutes ses splendeurs; jamais on n'avait vu une profusion pareille, et un tel emploi du métal précieux dans le mobilier d'un Palais.

Mais vases ou torchères, escabeaux ou guéridons, caisses d'orangers ou brancards d'argent, que les ateliers des Gobelins, dirigés par le peintre Le Brun,



Coffret à bijoux d'Anne d'Autriche.
(*Galerie d'Apollon.*)

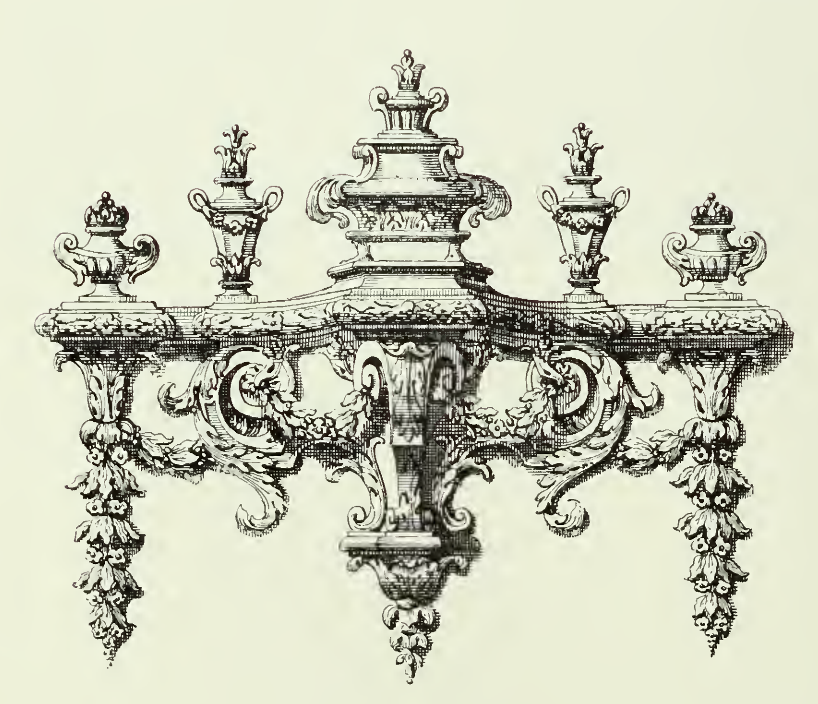
exécutaient pour les résidences royales, et les orfèvreries plus importantes, mais non moins fastueuses, que Louis XIV commandait pour sa table, ses appartements de Versailles, ou pour ses églises préférées, aux orfèvres qu'il logeait au Louvre, ne sont plus là pour attester l'habileté des orfèvres ni la somptuosité du grand siècle. Les fatales ordonnances du 20 février 1687 et du 14 novembre 1689, qui envoyaient à la Monnaie les trésors de la maison royale et enjoignaient aux seigneurs de se conformer à l'exemple donné par le roi, devaient faire disparaître les plus précieux ouvrages du temps, « et, triste » retour des choses d'ici-bas, le Grand Roi, qui logeait Alexis Loir aux Gobelins » et donnait 10 millions pour exécuter son argenterie de service, la remplaçait » quelque temps après par la faïence, afin de pouvoir envoyer des subsides à » son armée épuisée par la guerre du Palatinat (1). »

---

(1) Préface du *Recueil de 60 planches d'orfèvrerie*, de Paul Eudel.

Si quelques pièces : écuelles, plats ou flambeaux, ont pu échapper à cette destruction inutile et impie, et nous donner l'impression de la belle tenue et de l'aspect décoratif de ces ouvrages, au moins pouvons-nous retrouver dans les tapisseries de Le Brun, et dans les superbes gravures de Bérain et de Lepautre, la trace de ces magnificences.

Les dernières années de Louis XIV furent attristées par ces inutiles hécatombes, et il nous faut attendre le dix-huitième siècle pour retrouver les splendeurs de l'orfèvrerie civile du grand siècle. Ce sont les mêmes orfèvres, élevés à la fière école de ce règne, mais des influences nouvelles vont profondément modifier l'orientation de l'orfèvrerie. Les formes solennelles vont disparaître, et l'ornementation symétrique et pondérée, que les architectes et les décorateurs avaient donnée aux œuvres du dix-septième siècle, va céder la place à un art plus libre, mais qui n'en restera pas moins comme l'une des plus charmantes transformations de l'art de l'orfèvrerie.



Dessin de Bérain.


LIVRE
1er
L'ORFÈVRERIE
FRANÇAISE
Au XVIIIme
Siécle
J. A. Meissonnier inv.
P. Aveline Sculp.

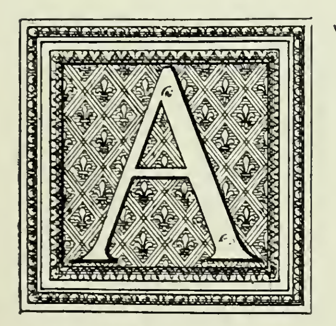


Vase d'or des tapisseries des Maisons royales.
(*Le château de Chambord.*)

Le dix-huitième siècle

CHAPITRE PREMIER

L'Orfèvrerie à la fin du règne de Louis XIV. — Les Ateliers des Gobelins. — La destruction par les Edits. — Ce qu'elle était à la Cour et dans la Bourgeoisie.



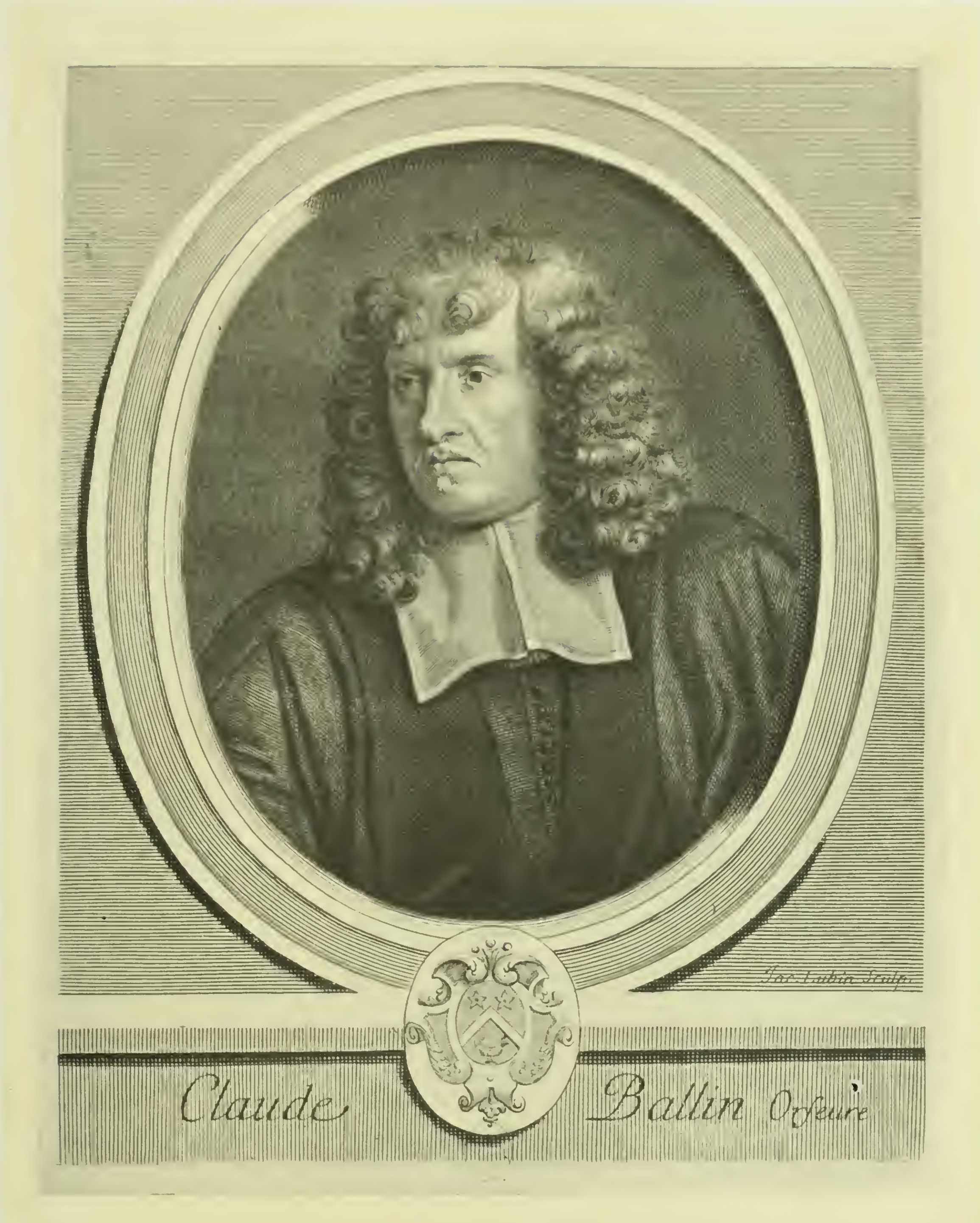
VANT d'aborder l'étude des œuvres d'orfèvrerie réunies dans le Musée centennal et afin de dégager les influences diverses qu'avait subies l'orfèvrerie au cours des siècles, j'ai cru devoir tracer dans l'Introduction un tableau rapide des transformations qui se sont opérées dans l'art de l'orfèvre, depuis les origines de la monarchie jusqu'à la fin du règne de Louis XIV; mais l'histoire de l'orfèvrerie au dix-neuvième siècle ne peut être bien comprise qu'à la condition de faire un retour en arrière et

de se rappeler quelles avaient été les destinées de cet art dans la société française, depuis la mort du roi Louis XIV jusqu'à la Révolution. C'est, d'ailleurs, ce qui a été fort bien indiqué par les organisateurs du Musée centennal de l'Exposition de 1900 et c'est pourquoi ceux-ci avaient réuni, à côté des pièces caractéristiques de la période moderne qui s'étend de 1789 à 1889, des œuvres de choix appartenant aux époques de la Régence, de Louis XV et de Louis XVI. On ne pouvait adopter une meilleure méthode. Elle avait l'avantage de rendre plus sensibles, par des comparaisons nécessaires, les transformations survenues. Je ne saurais donc mieux faire que de la suivre.

En 1715, au moment où les élégances pimpantes de la Régence vinrent arracher la cour de Versailles à la torpeur où l'avait plongée la vieillesse assombrie du monarque défunt, l'orfèvrerie achevait à peine de traverser une des plus désastreuses crises qu'elle eût jamais subies. Des édits prohibitifs, qui nous apparaissent aujourd'hui comme invraisemblables et presque monstrueux, avaient ordonné la destruction, dans tout le royaume, des chefs-d'œuvre d'or et d'argent, des vaisselles somptueuses, des merveilles d'art que possédaient les particuliers et les églises.

Certes, dans le passé, l'orfèvrerie avait éprouvé maintes fois des cataclysmes analogues. Considérés par les princes et les seigneurs du Moyen Age ou de la Renaissance, comme une sorte de placement d'argent, comme un trésor de guerre, une réserve qu'on se ménageait pour les temps difficiles, les objets en métaux précieux n'avaient pas souvent survécu à l'époque de leur création. Voués d'avance au creuset, bien peu échappaient au sort fatal, et ni leur prestige d'œuvres d'art, ni leur perfection qui leur donnait une valeur très supérieure à celle de la matière, ne les préservaient de cette lamentable fin. On sait que c'est là le motif pour lequel nous possédons de si rares spécimens des orfèvreries anciennes. L'antiquité grecque et romaine n'a pas été, en cela, plus conservatrice ni plus prévoyante. C'est un malheur dont les archéologues ont dû prendre leur parti.

Mais, à aucun moment, à coup sûr, l'anéantissement des objets d'orfèvrerie n'avait eu le caractère systématique, brutal, presque barbare, des dernières années de Louis XIV. Ce fut alors une hécatombe générale, une Saint-Barthélemy inexorable, et qui ne dura pas qu'un jour, car le Roi-Soleil s'y reprit à plusieurs fois avec un redoublement de rigueur. On ne compte pas, sous son règne, moins de vingt *ordonnances*, *déclarations* ou *édits somptuaires* dirigés contre l'orfèvrerie. Il est vrai qu'au début il ne s'agissait que de refréner, d'une façon générale, parmi ses sujets, le luxe dont lui-même était le premier à donner l'exemple, mais dont il prétendait réserver à lui seul et à ses courtisans le privilège. C'était le temps où une légion d'orfèvres illustres, Claude Ballin, Gravet, Thomas Merlin,



Portrait de Claude BALLIN

(Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.)

qui avaient leurs ateliers au palais du Louvre, Alexis Loir, Claude de Villiers qui travaillaient aux Gobelins sous la direction de Le Brun, sans compter Pierre Germain, Viaucourt, Gérard Débonnaire, Du Tel, Verbeck, René Cousinet, Pierre et Guillaume Loir et tant d'autres, exécutaient, pour Versailles, ce mobilier fastueux en argent massif, ces tables, ces bassins, ces vases, ces caisses d'orangers, dont les inventaires de la Couronne nous ont conservé les étincelantes descriptions et qui éblouirent longtemps l'Europe tout entière.

Parmi les artistes dont nous venons de citer les noms, Claude Ballin figure au premier rang, et, dans son puissant effort, résume les aspirations de cette époque. Né à Paris en 1615, il avait appris les éléments du dessin en étudiant les œuvres de Poussin. Charles Perrault, qui a écrit sa vie, disait que, « dès sa première jeunesse, il avait un discernement exquis pour prendre ce qu'il y a de beau dans l'antiquité, et un goût admirable pour y ajouter, de son invention, mille grâces et mille beautés qu'on n'avait pas encore vues ».



Vase à mettre les orangers, fait par Cl. Ballin.

Il eut d'ailleurs tous les honneurs qu'il méritait. Plusieurs fois Garde du métier de 1656 à 1667, il fut Consul en 1672 et succéda à Varin dans sa charge de Directeur du balancier des médailles, et garda cette situation jusqu'à sa mort en 1678. Son portrait nous a été conservé, il est gravé par Saint-Aubin, et se trouve au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Ballin fit beaucoup d'orfèvrerie d'église, mais il excellait surtout dans cette orfèvrerie pompeuse qui décorait les appartements de Versailles. Perrault qu'il est bon de rappeler, lorsqu'il nous parle de ces merveilles, disait dans ses « Hommes illustres » : Il y avait des tables d'une sculpture et d'une ciselure si admirables,

que la matière toute d'argent et toute pesante qu'elle était en faisait à peine la dixième partie de la valeur. C'étaient des torchères et des guéridons pouvant porter des flambeaux et des girandoles de 8 à 9 pieds de hauteur, de grands vases pour mettre des orangers, avec des brancards pour les porter où l'on aurait voulu; des cuvettes et des bassins dont la magnificence et le bon goût étaient peut-être une des choses du royaume qui donnait la plus juste idée de la grandeur du prince qui les avait fait faire (1).



Guéridon à trois figures.

(*Dessin de Ch. Le Brun. — Musée du Louvre.*)

Toutes ces pièces, hélas! sont disparues; pour les faire connaître nous ne saurions mieux faire que d'emprunter à l'inventaire du mobilier de la Couronne, publié par M. Jules Guiffrey, les renseignements authentiques qui peuvent nous donner une idée de ce qu'étaient ces merveilleuses orfèvreries (2).

Nous citerons entre autres :

Vingt-quatre grands bassins ronds et vingt-quatre vases pour servir les dits bassins, le tout d'argent de Paris, sçavoir :

554-555. — Deux grands bassins ronds faits par Ballin, ciselez dans le fond de trois grands trophées d'armes entre six figures de Captifs qui représentent les vices; dans le milieu des armes du Roy et sur le bord de douze petits enfants qui portent des festons et plusieurs autres ornements bordez de petits godrons lisses, de 3 pieds de diamètre pesans 140^{m}, 4°, 5^{g} (33^{kg},160).

556-557. — Deux vases faits par Ballin pour servir avec les dits bassins, ciselez sur les corps des armes et des chiffres du Roy, accompagnez de petits enfants, par le bas de grands godrons lisses et sur le collet des godrons enfoncez et tournans avec son anse en forme de consolle au hault du quel il y a un petit Alcide qui estoufe deux serpents, haults de 2 pieds 4 pouces, pesant ensemble 145^{m}, 3°, 5^{g} (34^{kg},180).

Les autres, aussi richement décorés, étaient faits par Verbeck, Du Tel, Viaucourt et Merlin (3).

Quatorze grands vases d'argent à mettre des orangers, sçavoir :

650-653. — Deux grands vases d'argent à mettre des orangers avec leurs pieds d'estaux séparez, faits par Ballin, les dits vases ciselez des deux costez des armes du Roy sont tenus par deux Renommées par le hault, par le bas de godrons brunis rentrans et sortans, haut

(1) Paul Mantz, Recherches sur l'orfèvrerie française, *Gazette des Beaux-Arts.*

(2) et (3) Jules Guiffrey, *Inventaire du Mobilier de la Couronne*, pages 69 et 75 (2 vol. in-8°, 1885).

d'un pied 8 pouces, sur autant de diamètre, leurs pieds aussy ciselez aux armes du Roy des quatre costez et de quatre griffons aux quatre coins, haults de dix pouces, larges d'un pied 4 pouces pesans ensemble 590^{m}, 3^{o} ($137^{kg},960$).

Les autres, variés de décor : frises de Bacchanales, Têtes de Méduses, de Satyres, de Dauphins et de Serpents, étaient les œuvres des orfèvres Verbeck, Loir, Du Tel, Cousinet, Viaucourt.



Vase à sujets tirés de *l'Histoire du Roy.*
(*Dessin de Ch. Le Brun.*)

Le Musée du Louvre possède des dessins de Charles Le Brun qui sont vraisemblablement les projets des grandes orfèvreries qu'il faisait exécuter dans les ateliers des Gobelins. Le modèle du guéridon à trois figures que nous donnons fut exécuté ; il est compris dans l'inventaire de la Couronne sous les nos 1106, 1107 et 1108.

Trois grands guéridons dont le corps est de trois figures de femmes qui portent un plateau, posées sur un pied à trois consoles terminées en patte de lion, et pesant ensemble : 1263^{m}, 5^{o} ($313^{kg},120$). Ils furent ciselés par Loir et de Villiers (1).

(1) Aux sieurs Loir et de Villiers, orphèvres, pour l'entier et parfait paiement de $50.114^{liv.},15^{s}$ à quoy montent trois grands guéridons d'argent, la tige à trois figures sur un pied en manière de cassolette, par eux fabriqués. (Compte de la Maison du Roi du 4 décembre 1684. (Alfred Darcel, *Monographie des tapisseries des Maisons royales.*

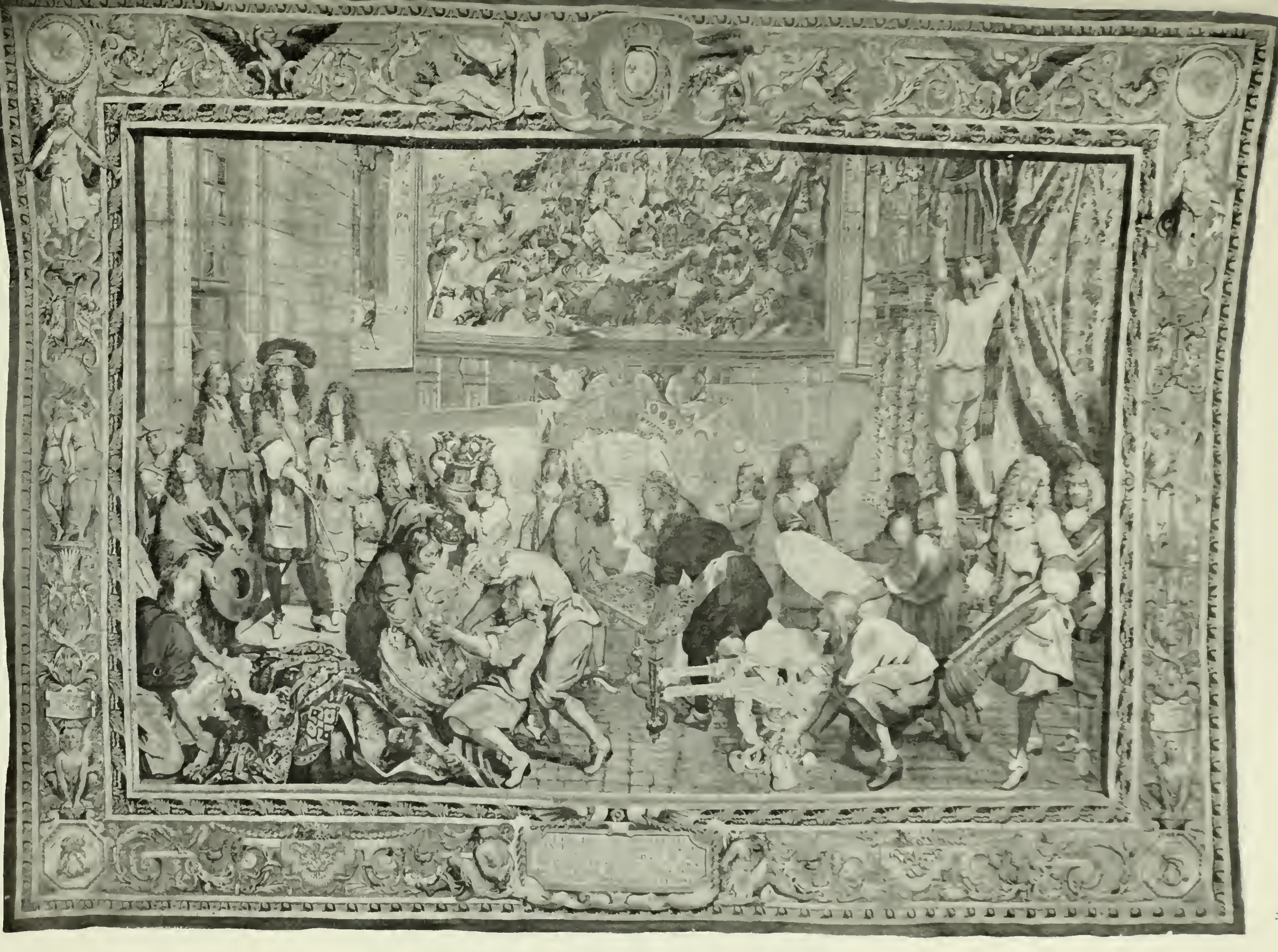
Les deux vases à sujets tirés de l'histoire du Roi, quoiqu'on n'en trouve pas trace dans l'inventaire, furent certainement exécutés, le dessin est trop précis pour qu'il en soit autrement. Il permettrait encore aujourd'hui d'en faire une reproduction.

Les deux séries de tentures destinées à conserver le souvenir des grandes époques du règne de Louis XIV, qui représentent, l'une « les Maisons royales »,



Flambeau à pied de sphinx.
(*Dessin de Ch. Le Brun.*)

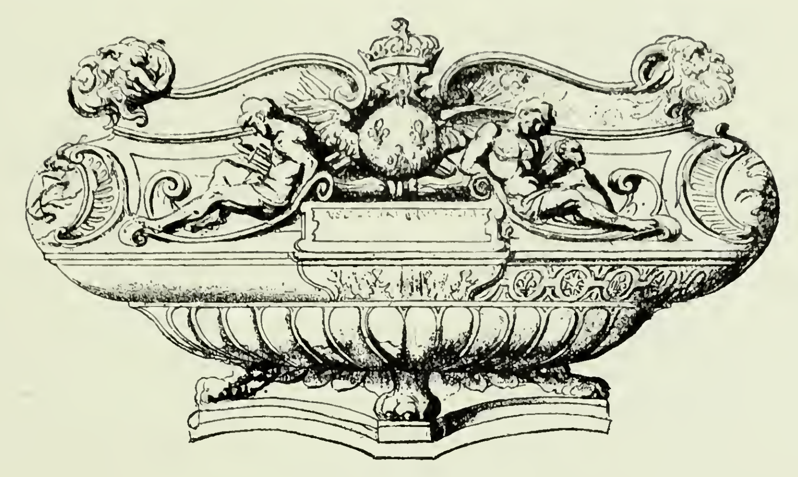
l'autre « l'Histoire du Roy », sont précieuses pour l'histoire de l'orfèvrerie à la fin du dix-septième siècle. Elles donnent, en effet, les représentations dans leurs dimensions réelles des orfèvreries fabriquées aux Gobelins. Ch. Le Brun, qui dirigeait cet établissement célèbre et composait les cartons de ces admirables tapisseries, avait eu le soin de les introduire dans ses compositions. Il nous a ainsi conservé le souvenir de ces vases d'argent, de ces aiguières, ces bassins, ces brancards, ces torchères, dont les dimensions sont bien faites pour nous étonner



Le roi Louis XIV visitant la Manufacture des Gobelins.
(Tapisserie exécutée sur les dessins de Ch. Le Brun.)

et dont les descriptions des inventaires de l'époque ne nous auraient donné qu'une faible idée.

La tapisserie qui représente la visite de Louis XIV à la Manufacture des Gobelins a une valeur documentaire précieuse. L'inscription tissée dans le cartouche de sa bordure inférieure : « Le Roi Louis XIV visitant la Manufacture des Gobe- » lins où le sieur Colbert, Surintendant de ces bâtiments, le conduit dans les » ateliers pour lui faire voir les ouvrages qui s'y font », constate l'importance des ouvrages d'orfèvrerie qui se fabriquaient aux Gobelins. Colbert et Le Brun y sont représentés, et vraisemblablement les personnages en rabat qui, au second plan, portent un vase d'or, devaient être les orfèvres qui les exécutaient.



VASE AUX ARMES DU ROI.
Dessin de Charles Le Brun. (Musée du Louvre.)

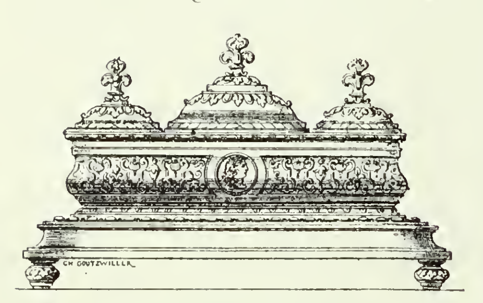
Dans les tentures des « Maisons royales », Ch. Le Brun avait introduit, dans sa composition, des vases d'or et d'argent, urnes, cassolettes, aiguières et plateaux accompagnant les balustrades ou surmontant les pilastres du premier plan; il avait eu soin de ne pas les garnir de fleurs pour laisser à ces œuvres toute leur valeur d'objets d'art.

Il est présumable même que les magnifiques pièces d'orfèvrerie que l'on porte autour d'Alexandre entrant en triomphateur dans Babylone, et figurant dans les tentures exécutées d'après les belles compositions de Charles Le Brun, sont aussi des représentations de pièces fabriquées aux Gobelins (1).

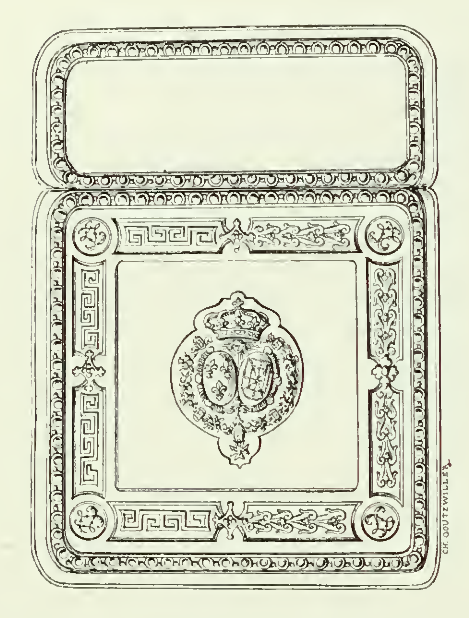
Dans l'une des tapisseries que nous venons de citer, Le Brun avait reproduit la Nef en or du roi Louis XIV, dont l'état du mobilier de la Couronne, dressé le 20 février 1673, nous a conservé la description. Elle était d'or, soutenue par des Tritons et des Sirènes; le couvercle, avec les armes du Roi émaillées, était sur-

(1) *Recueil des tapisseries*, par E. Guichard, et *Monographie de Alf. Darcel*.

monté d'une grande couronne de diamants et de rubis portée par un Amour accosté de deux Dauphins. Il y était entré 80 000 livres d'or sans compter les pierres précieuses. L'exécution en avait été confiée à l'orfèvre Jean Gravet, qui consacra six ans à cet ouvrage et reçut 13 500 livres rien que pour la façon. Elle a disparu comme a disparu celle dessinée par Le Brun; au moins avons-nous encore le projet de cette Nef, conservé au Musée du Louvre, qui donne bien le caractère somptueux des décors de cette époque.



Cadenas du roi.
(*Dessin de Robert de Cotte.*)



La Nef était une prérogative royale, on y mettait son Essay (1), sa cuiller, son coutelet, sa fourchette et ses épices. Non seulement elle jouait un rôle considérable dans l'ornementation de la table, mais elle concourait à la sécurité des princes en éloignant la préoccupation de l'empoisonnement. Son entrée dans la salle des repas était presque triomphale : portée par le chef du gobelet, elle était l'objet du respect de tous, et le maître d'hôtel passant devant la nef lui faisait une révérence, comme le prêtre passant devant le Tabernacle.

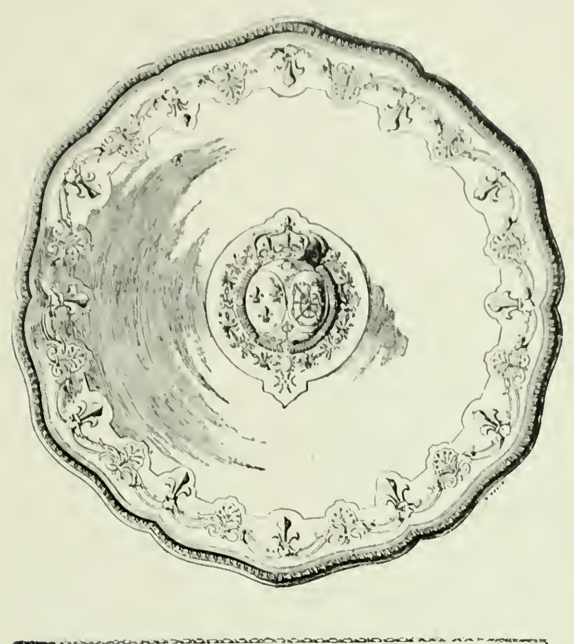
Le cadenas était également une prérogative royale; ayant la forme d'un plateau sur lequel était la salière, la boîte à épices, il servait à mettre le pain, le couteau et la fourchette du roi. Nous trouvons dans l'album de Robert de Cotte le dessin du cadenas qui servait au roi Louis XIV, nous trouvons également dans cet album des documents précieux pour l'histoire de l'orfèvrerie au dix-septième siècle (2) : une salière d'argent aux armes

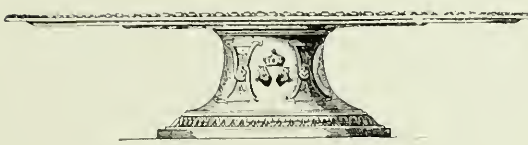


Salière du roi.
(*Dessin de Robert de Cotte.*)

(1) Henry Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, au mot *Nef*, page 982, et au mot *Essay*, page 484.
(2) Cet album précieux, contenant les dessins originaux de Robert de Cotte ou des croquis relevés par cet artiste d'après les pièces existantes encore de son temps, se trouve au Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque nationale.

du roi, un présentoir et un encrier exécutés d'après un dessin de Bérain, d'un beau caractère et bien faits pour augmenter nos regrets en pensant à leur disparition.

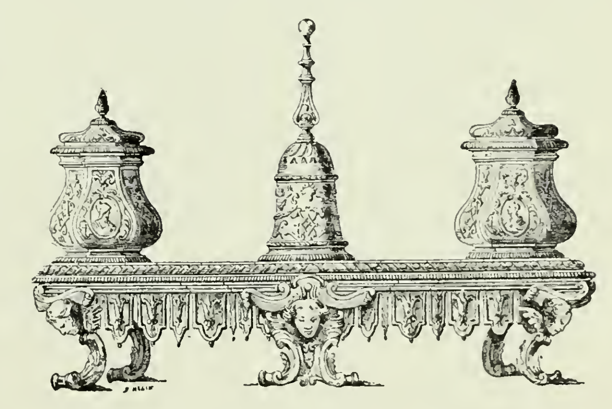




Présentoir.
(*Dessin de Robert de Cotte.*)

Lorsque sonna l'heure des revers et que la disette du Trésor fit réfléchir Louis XIV sur les conséquences de ses débordantes prodigalités, il crut en racheter les excès par le sacrifice de son argenterie personnelle; il pensait aussi de cette façon, en donnant l'exemple, décider plus facilement son entourage et le public à l'holocauste qu'il allait imposer. Les édits du 26 avril 1672, des 10 février et 16 mai 1687, n'eurent pour résultat que d'arrêter le développement de l'orfèvrerie; les ordonnances du 14 novembre 1689, du 22 mai 1691, de mars 1700 et de 1709 furent plus effectives et firent disparaître pour toujours ses plus belles productions.

Il n'y a pas lieu de refaire ici en détail le récit bien connu de cette douloureuse aventure qui déchaîna en France, pendant plusieurs années, de véritables fureurs d'iconoclastes. Les orfèvres du roi chassés des ateliers du Louvre et des Gobelins, les grands travaux arrêtés, les pièces d'argenterie dépassant les poids déterminés par les édits, saisies, mutilées ou fondues, les perquisitions partout organisées, à Paris et en province, avec la dernière rigueur, le zèle destructeur des commissaires, l'ardeur des courtisans à envoyer leur vaisselle à la Monnaie pour gagner les bonnes grâces du souverain, tout cela a été dit par les écrivains les



Encrier du roi.
Dessin de Robert de Cotte.)

plus autorisés, et il serait fastidieux d'en refaire le récit. On sait que le grand exécuteur de ces barbares mesures fut le commissaire Delamarre auquel on adjoignit des collaborateurs; les procès-verbaux conservés aux Archives nationales, et publiés par M. Jules Guiffrey, fournissent les renseignements les plus précis sur la manière dont furent conduites les opérations. Pas un orfèvre — si bien en cour fût-il — ne put se dérober aux visites inquisitoriales. A Paris, on alla chez Nicolas Delaunay, qui était pourtant directeur de la Monnaie et des médailles du roi; on alla chez le fameux Alexis Loir, chez Thomas Aubry, chez Philippe de Larbre, chez Charles de la Fresnaye; on alla chez Claude Ballin, qui ne put préserver de la saisie un magnifique surtout de table qu'il était en train d'exécuter pour un souverain étranger, qu'en présentant une autorisation spéciale signée de Louis XIV lui-même. On pénétra successivement chez Thomas de Roussy, établi rue Saint-Honoré, à l'enseigne des *Bâtons royaux*, chez Antoine Levêque, en face du Palais-Royal, chez Honoré de Villiers, rue des Lavandières, chez Simon Le Bastier, à la *Croix d'or*, chez Jacques Dubourg, à l'*Etoile d'or*, chez François Simonnin, Pierre Coeffé, François Barbier et Charles Quévanne, rue de l'Arbre-Sec, chez cent autres, enfin, dont les boutiques étaient installées dans les environs de la Monnaie, du quai de la Mégisserie et dans divers quartiers de la capitale. En deux mois seulement, on saisit ainsi pour un poids de 3266 marcs « d'ouvrages défendus, tant achevés qu'imparfaits et prêts à achever », dont les pièces furent « brisées, rompues et défigurées » pour qu'on ne pût ni les réparer ni les vendre.

La fonte de l'argenterie royale faite à la Monnaie, du 9 décembre 1689 au 19 mai 1690, d'après les procès-verbaux qui en relatent les circonstances (1), produisit 82322 marcs (20086^{kg}), équivalant à 2505637 livres (2) d'argent monnayé. L'opération fut renouvelée en 1709, et, cette fois, pour les ustensiles d'or. Toute la vaisselle de la Couronne y passa, à bien peu de chose près. Il n'en resta plus rien. Dans la plupart des grandes familles, il en fut de même. Les pièces d'orfèvrerie comprises dans les ventes par autorité de justice, ou trouvées dans un inventaire après décès, durent être saisies et transportées à l'Hôtel des Monnaies le plus voisin. Gens de noblesse, magistrats et bourgeois, à l'exemple de la Cour, envoyèrent au creuset celles qu'ils possédaient. Le *Mercure* de juillet et d'août 1709, publiant quelques listes des personnes qui obéirent à l'édit implacable, cite les ducs de Grammont, de La Rochefoucauld, de Beauvilliers, de La Feuillade, du

---

(1) Archives nationales, K. 121, n° 13.

(2) La valeur du marc d'argent, poinçon de Paris, était à cette époque de 30 livres; celle du marc d'or, de 400 livres. — On sait que le poids du marc équivalait à 244 grammes 75. Par conséquent le poids total de l'orfèvrerie de Louis XIV, qui était de 91036 marcs, représentait un peu plus de 22000 kilogrammes. — Quand le marc désignait le poids des ouvrages d'argent, il se fractionnait en 8 onces, ou 60 gros ou 192 deniers, ou 160 esterlins ou 300 mailles, ou 44608 grains.

Quand il s'agissait des ouvrages d'or, les divisions du marc étaient autres. Le marc d'or se divisait en 24 carats, le carat en 8 deniers, le denier en 24 grains et le grain en 34 primes.

maréchal de Boufflers, lequel, au camp de Compiègne, en 1698, avait étalé pour le service de sa table « quatre-vingts douzaines d'assiettes d'argent, six douzaines de vermeil, des plats et des corbeilles d'argent pour les fruits, et le reste à proportion (1). Il mentionne encore le duc de Villeroy, la maréchale de Noailles, le duc de Lauzun, et jusqu'aux artistes, l'architecte Gabriel, le sculpteur Girardon et le médecin Fagon. Il aurait pu en désigner beaucoup d'autres, car bien peu parvinrent, comme Saint-Simon, à « se mettre à l'arrière-garde » pour dissimuler le plus qu'ils purent de leur vaisselle d'argent. Au creuset, les chaises, cabinets, bureaux, toilettes, guéridons, chenets, torchères, girandoles, pots à fleurs en argent massif qui ornaient les palais et les châteaux! Transformés en lingots, les services de table et les beaux meubles de Mmes de Chaulnes et de Lude, qui avaient excité à un certain moment de si vives admirations! Fondus aussi les objets sacrés des églises, les reliquaires et les ostensoirs, les chandeliers et les châsses : car le roi avait enjoint aux prélats « tant dans les villes qu'à la campagne » de ne plus garder que les ornements les plus indispensables à la célébration du culte, et d'envoyer le surplus « à la Monnaie la plus prochaine ou dans les villes qui avaient des changeurs (2) ». Il semble pourtant qu'à cet égard les édits aient été appliqués avec une sévérité très relative, ou que l'on ait déployé une habileté spéciale pour les transgresser, car de l'ancienne orfèvrerie religieuse il subsiste, en définitive, un assez grand nombre de types remarquables.

On s'explique, après cela, pourquoi à l'époque de la Régence, les plus riches familles, même celles de sang royal, ne possédaient plus que très peu d'orfèvrerie. Sous ce rapport, les inventaires après décès, conservés soit aux Archives nationales, soit dans les minutes des notaires, nous font connaître l'exacte vérité. Nombre de documents de ce genre que nous avons consultés attestent jusqu'à l'évidence que les ordres de Louis XIV ne furent que trop scrupuleusement exécutés. Par exemple, l'*Inventaire* de Monsieur, le propre frère du roi, dressé en 1701, n'accuse que pour 100000 livres d'orfèvrerie, et l'on n'y trouve aucune mention des œuvres capitales que ce prince, si engoué de luxe, avait commandées quelques années auparavant. Au Palais-Royal ou à son château de Saint-Cloud, il avait eu une argenterie d'une richesse presque égale à celle du Monarque de Versailles. Très souvent son frère lui en avait donné en présent, ainsi que le prouvent les registres du mobilier de la Couronne où on lit fréquemment, en regard de certains articles, cette annotation : « Deschargé, donné par le Roy à Monsieur. » Ces cadeaux consistaient non seulement en meubles, mais en objets d'art de tous genres, gondoles d'argent, coupes de vermeil, calebasses d'or,

(1) *Mercure galant*, septembre 1698.
(2) Dangeau. *Journal*, t. II, page 64.

tasses d'agate, etc. (1). C'est sur sa table qu'avait paru, en 1698, à l'occasion d'un festin offert à lord Portland, ambassadeur de Guillaume III, un des trois premiers *surtouts* qui soient sortis de l'atelier de Delaunay, et cette pièce monumentale, qui fut très admirée, inaugurait une mode nouvelle. Mais, à la mort de Monsieur, qu'étaient devenues ces œuvres opulentes? L'inventaire de ce prince n'en contient pas trace. Elles avaient été fondues.

Il est vrai qu'en contraste avec de tels exemples, on rencontre des *inventaires* qui donneraient à penser que les édits ne réussirent pas à faire disparaître l'argenterie aussi complètement qu'on aurait pu le craindre. Ainsi, celle que possédait André Le Nôtre, le célèbre jardinier, était prisée en 1700, au moment de sa mort, 13 500 livres, et le maréchal d'Humières, en 1694, en avait encore pour 30 925 livres.



Huilier du Musée centennal.
(*Collection de Mme Burat.*)

Retenons ces deux chiffres. Ils déterminent avec assez d'exactitude la part qu'on était habitué à faire aux dépenses d'orfèvrerie, dans la société française, à la fin du dix-septième siècle, et montrent la proportion ordinaire qu'il y avait entre celle d'un grand seigneur et celle d'un bourgeois riche, d'un magistrat aisé, ou même d'un gentilhomme n'ayant que modeste train de maison. Le budget qu'on y consacrait était alors sensiblement plus élevé qu'au début du siècle, et inférieur de près d'un tiers à celui qu'on y emploiera au milieu du règne de Louis XV. Les gens de condition moyenne, suivant de loin l'exemple de la Cour, s'accoutumaient à ce luxe, mettaient leur vanité à faire parade de vaisselle plate qui leur constituait d'ailleurs un patrimoine qu'on transmettait par héritage à l'aîné des enfants, et qui aidait, à l'occasion, à jeter un peu de poudre aux yeux. Mais cette orfèvrerie familiale, d'un bon usage courant, sortait rarement des limites admises, gardait la juste mesure et n'arrivait pas aux exagérations fantastiques et ruineuses qu'il était sage,

(1) Guiffrey, *Inventaire du mobilier de la Couronne*. Voyez notamment le tome Ier, page 73, page 191, page 198, page 223, page 230. Les notes en petits caractères indiquent les décharges par donation.

en effet, d'entraver : ce n'est pas celle-là qu'atteignirent les ordonnances de Louis XIV.

C'est probablement à ce motif que nous devons d'avoir pu trouver encore au Musée centennal un huilier appartenant à la collection de Mme Burat, ainsi que la cafetière que le Musée des Arts décoratifs avait confiée aux organisateurs de l'Exposition. L'huilier était ovale, d'une forme sévère et bien assise. Les pieds sont formés par des enroulements surmontés de têtes de satyres; la panse décorée d'une frise représentant une scène de chasse ciselée en relief et interrompue régulièrement par des mascarons encadrés d'un panneau ciselé d'un quadrillé sur fond matis. Il est d'une belle exécution, et porte bien l'empreinte de l'habileté de l'orfèvre qui l'exécuta.

Il en est de même de la cafetière à 8 pans décorée de motifs ciselés en tracé matis, qui rappellent les ornements dessinés par Bérain; le culot est décoré d'appliques en bas-reliefs du même goût, alternées de 8 faisceaux de roseaux à 3 tiges; l'anse, très élégante, est surmontée par une tête de femme formant poucette, et le bec s'amortit sur la panse par une autre tête encadrée de feuilles.



Cafetière du Musée centennal.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

Nous donnons également la reproduction, dans une même planche, de diverses pièces d'orfèvrerie exécutées dans les premières années du dix-huitième siècle, ainsi que nous l'apprennent les poinçons relevés avec précision par M. Paul Eudel. La destination utilitaire de ces différentes pièces leur avait fait certainement trouver grâce devant les Commissaires chargés de ces barbares exécutions.

Sans le zèle passionné que M. Paul Eudel mit à collectionner les beaux spécimens de la vieille argenterie française qu'il rencontrait, sans le soin qu'il a pris, avant la dispersion de sa collection, de faire graver, dans un Recueil de soixante planches, les meilleures de ces œuvres, nous serions encore à les ignorer. « J'espère, dit-il, dans la préface qu'il a mise en tête de ce recueil, » être de quelque utilité non seulement à mes coreligionnaires artistiques, les » collectionneurs, mais aussi aux argentiers, mes contemporains. Ils seront à » même d'étudier, dans ce livre, les formes remarquables et la pureté de style

» des pièces ciselées par des maîtres, comme Lebendrick, François Joubert et » François Thomas Germain. Mon désir le plus sincère serait de voir ces mor- » ceaux d'art devenus pour les orfèvres de véritables types dont ils s'inspire- » raient désormais dans leurs nouvelles productions, de manière à ramener le » public, pour l'honneur de notre pays, vers le sentiment des belles et bonnes » choses (1). »

Nous citerons en première ligne le n° 1 : une chocolatière en or de forme simple dont le collet et la base sont décorés d'ornements courants symétriques gravés et ramoléyés, ainsi que la lampe à esprit de vin n° 2, montées sur trois pieds recourbés et munies toutes les deux de manches droits à 8 pans en jaspe sanguin. Elles furent faites sous Etienne Balagny, en 1703. Le poinçon de décharge est une mouche; le poinçon de maitre ou différent est illisible.

Le n° 3 est une écuelle décorée comme les précédentes, d'ornements champlevés sur fond matis au pointillé. Les oreilles sont décorées de mascarons à têtes de femmes d'un travail très fin. Elle fut exécutée sous Florent Sollier par Antoine de Saint-Nicolas en 1716.

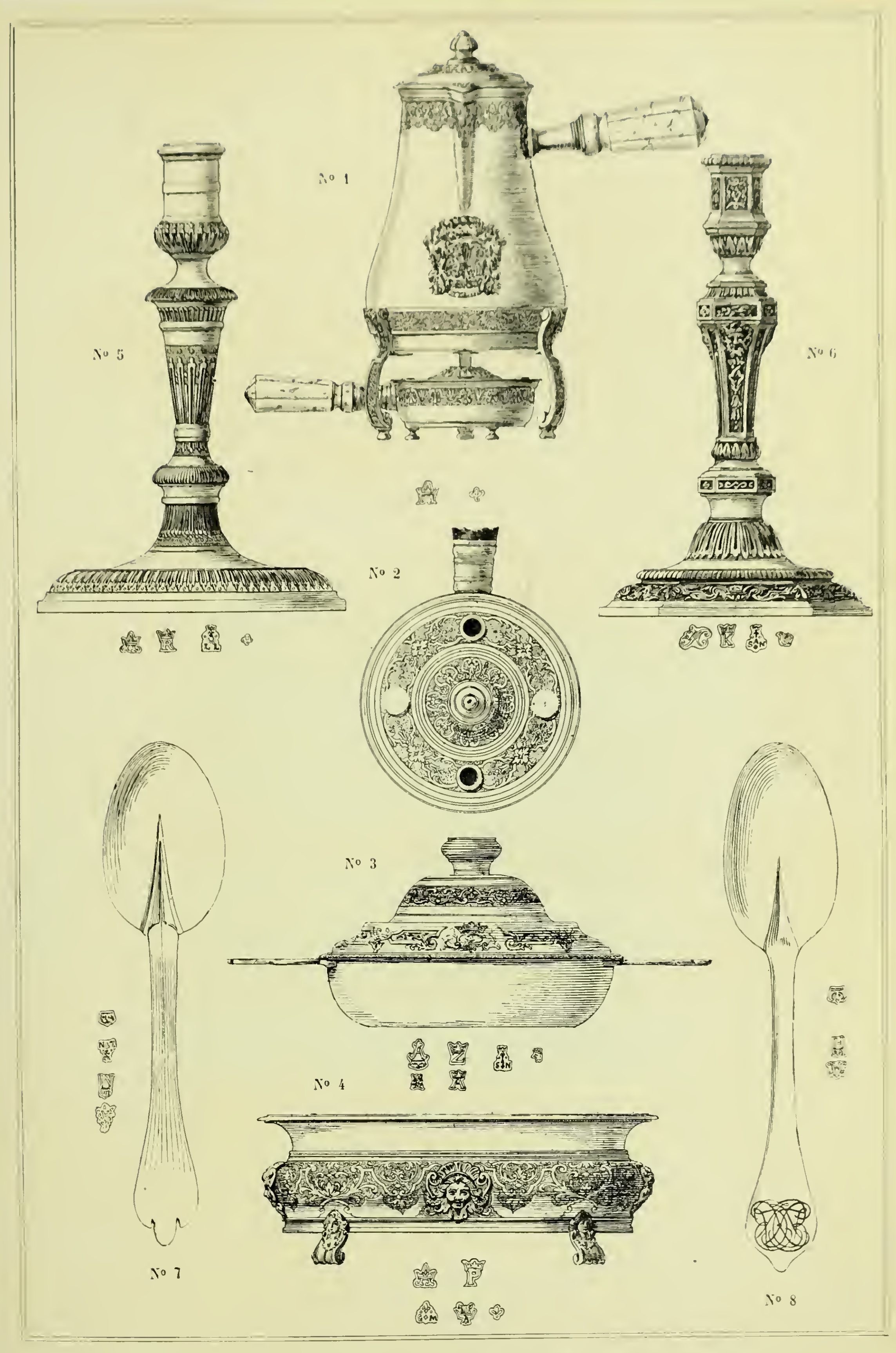
Le n° 4 est un huilier de forme semblable à celui exposé au Musée centennal par Mme Burat, mais décoré sur la panse d'un ornement différent, dans le goût de Bérain. Il fut exécuté sous Etienne Balagny par Grégoire Masse, en 1708. Puis deux flambeaux dont l'un, le n° 5, de petite taille, était décoré de cannelures et de godrons d'un excellent goût et fut exécuté également sous Etienne Balagny par Louis Loir, en 1710; et l'autre, n° 6, d'un travail charmant, fut exécuté sous Jacques Cottier, en 1716, par Antoine de Saint-Nicolas. Il est à 8 pans, le vase formé par de petits caissons décorés d'ornements champlevés ainsi que le fût à compartiments est orné de chutes à têtes de satyres alternées avec des têtes de femmes.

Enfin, deux cuillers à soupe avec bouton de revers en fer de lance d'une forme curieuse. Le n° 7, à spatule trilobée d'après les poinçons relevés, a dû être fait en 1681 sous Paul Brière de Saussaye. Le n° 8 est gravé d'un chiffre enlacé qui rappelle les monogrammes dessinés par Navelet, et fut exécuté sous Périne en 1701.

Toutes ces pièces, empreintes d'un beau caractère et qui résument l'art des orfèvres du dix-septième siècle, auraient pu figurer avec honneur au Musée centennal. En conservant le souvenir de sa belle collection dans les publications qu'il a faites en 1884, M. Paul Eudel s'est acquis des titres à la reconnaissance des collection-

---

(1) Recueil de soixante planches d'orfèvrerie de la *Collection de Paul Eudel* pour faire suite aux Eléments d'orfèvreries composés par Pierre Germain (Quantin, éditeur).



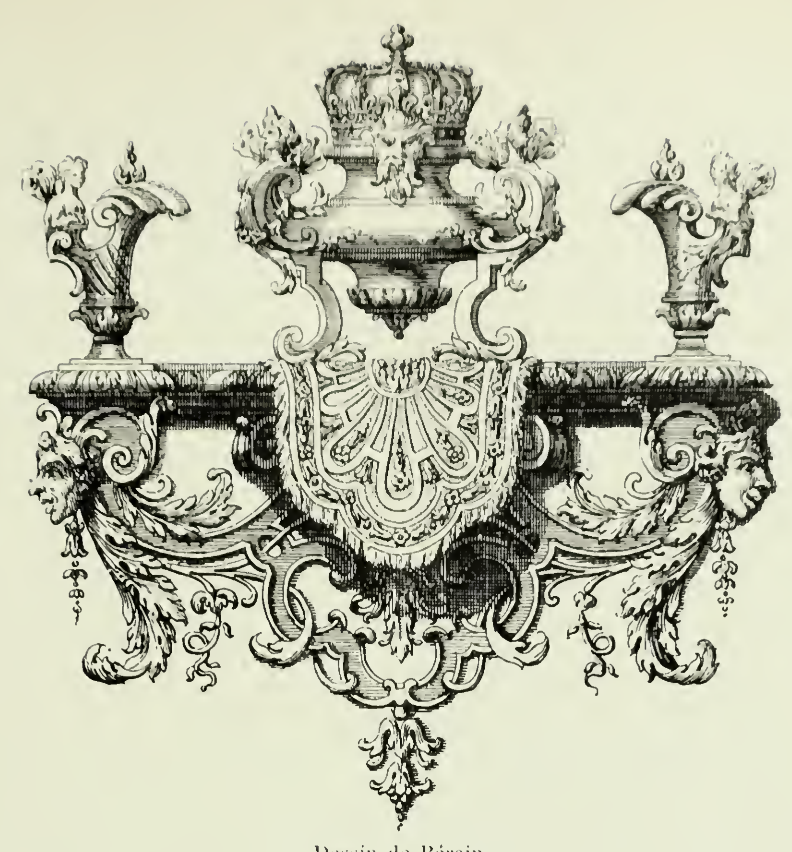
Huit pièces d'orfèvrerie Louis XIV, exécutées de 1681 à 1715, dessinées par Giraldon d'après les originaux.

(Collection de M. Paul Eudel.)

neurs et des orfèvres, et les services qu'il espérait rendre, et qu'il a réellement rendus à ses contemporains, ont dû le récompenser de ses efforts. D'ailleurs, si cette collection fut dispersée, nous avons eu la joie de retrouver dans le Musée centennal plusieurs pièces de haut goût qui, prêtées par les amateurs qui les avaient acquises, figuraient en bonne place. La chocolatière en or, dessinée sous le n° 1, appartient aujourd'hui à M. Doistau. Conservée par lui avec un soin jaloux, elle fait l'admiration de ceux qui, comme moi, accueillis par lui avec tant de bonne grâce, ont pu apprécier le charme qui se dégage de ce joyau précieux de l'orfèvrerie du grand siècle. Leur retour sous les yeux du public n'a fait que fortifier le goût des belles orfèvreries françaises dans l'esprit des amateurs, et, chez les hommes de métier, le sentiment de la belle tenue des œuvres des maîtres qui les ont précédés.



Bassin en or des Tapisseries des Maisons royales.
(Château de Fontainebleau.)



Dessin de Bérain.

CHAPITRE DEUXIÈME

Le réveil de la Régence, 1715-1723.
Ce qu'était le service d'argenterie dans les maisons princières.
Caractère des œuvres de cette époque.

Lorsque fut proclamée la Régence, les orfèvres purent croire que leurs ateliers allaient reprendre les brillants travaux d'autrefois, et que la nécessité pour la Cour de se pourvoir d'une nouvelle argenterie destinée à remplacer celle qui avait été détruite. ferait renaître les anciennes folies de prodigalité. En effet, au premier moment, un véritable délire de luxe désordonné parut faire tourner toutes les têtes. En 1716, la duchesse de Monastérol promenait dans Paris un phaéton monté sur quatre pilastres d'argent, qui avait coûté

40 000 livres. La duchesse de Berry, fille du duc d'Orléans, sortait dans des carrosses entièrement décorés de cette matière. La duchesse du Maine, la princesse de Conti, la plupart des grandes dames de l'époque affichaient une pareille opulence. Le cardinal Dubois, voulant jouer les Mazarin, achetait des antiquités, et se constituait une orfèvrerie qui lui absorbait des sommes considérables. Les hommes d'affaires, les agioteurs, les manieurs d'argent que le système de Law mit alors en vedette, ceux qui, grisés par la spéculation, gagnèrent en un jour des fortunes qu'ils devaient perdre le lendemain, les gens de robe ou d'épée, affolés par l'espoir des richesses, laquais et commis devenus subitement millionnaires, tous enfin ne tardèrent pas à multiplier les commandes de vaisselle plate.

Mais cette ivresse dépensière provoqua vite le retour de mesures prohibitives. Dès 1720, la pénurie du Trésor ayant encore une fois jeté le pays dans une crise financière plus grave que jamais, on revint aux édits et aux pénalités précédentes concernant les ouvrages d'or et d'argent, « pour réprimer, dit Buvat, le luxe » extraordinaire d'un très grand nombre de gens de tous états et de toute condi- » tion, principalement des agioteurs qui s'étaient enrichis en moins de sept ou » huit mois, au commerce des actions et des autres papiers de la rue Quincam- » poix, lesquels s'étaient pourvus d'une quantité prodigieuse de vaisselle d'argent » de toute espèce, la mieux travaillée et la plus belle qui se soit jamais vue chez » les princes et chez d'autres personnages d'un rang distingué par leur noblesse » et leur dignité » (1).

Pourtant, si l'on va au fond des choses, on constate qu'à partir de cette date une modification profonde se manifeste dans les habitudes, et que si le goût du luxe, au lieu de se restreindre, ne fait que se répandre davantage en s'étendant à de nouvelles couches de la nation, il change totalement de caractère. Assurément l'orfèvrerie n'est pas moins en faveur que sous Louis XIV, il y en a tout autant, mais elle se réduit à des formes plus usuelles, plus directement appliquées aux besoins journaliers. Elle cesse de produire des objets de pur apparat, tels que meubles, torchères, vases monumentaux. En un mot, elle « se contente d'être pratique », pour employer une expression que l'on aime fort aujourd'hui.

Nous serions bien embarrassé de donner ici la représentation graphique de quelques-unes des pièces des premiers temps de la Régence, si nous n'avions trouvé dans le recueil des 60 planches d'orfèvrerie de la belle collection de M. Paul Eudel, dont nous avons parlé au chapitre précédent, des pièces du plus haut intérêt dont les poinçons, relevés avec soin par le célèbre collectionneur, révèlent qu'elles ont été fabriquées de 1715 à 1725, c'est-à-dire sous la Régence; nous les avons réunies dans une même planche, de manière à rendre plus frappant le caractère de l'orfèvrerie de cette époque.

---

(1) Jean Buvat, *Journal de la Régence*, t. II, page 32.



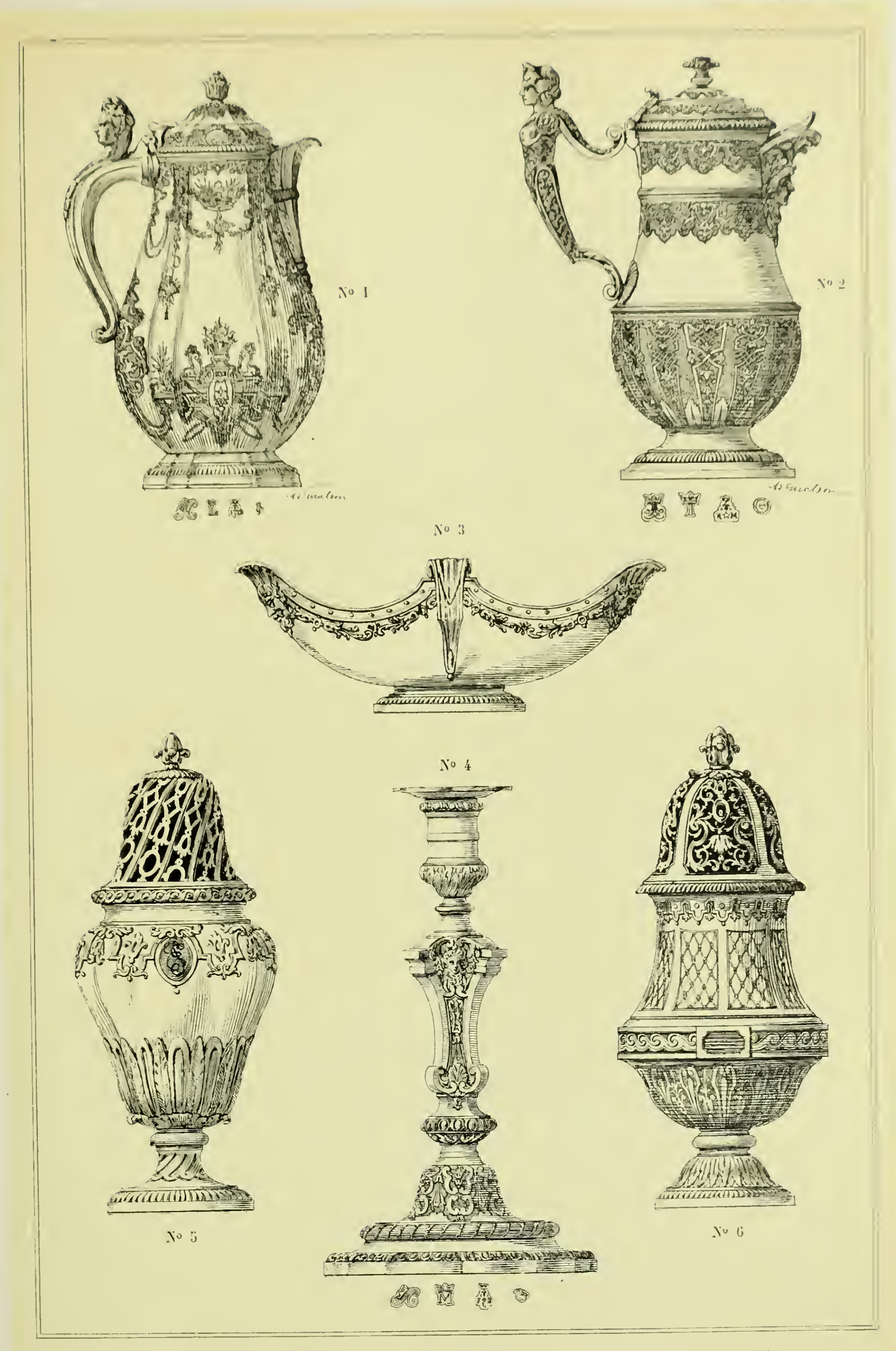
[illegible] La duchesse de Berry, fille du duc d'Orléans, sortait dans des carrosses [illegible]. La duchesse du Maine, la princesse de [illegible] de l'époque affichaient une [illegible]. Le cardinal [illegible] les Mazarin, achetait des antiquités [illegible] qui lui coûtaient des sommes considérables. [illegible] les millions d'argent que le système de Law [illegible] par la spéculation, [illegible] en un jour [illegible], les gens de robe ou d'épée, [illegible] devenus subitement millionnaires [illegible] de vaisselle plate.

Mais cette [illegible] prohibitives [illegible] 1720, [illegible] dans une crise [illegible] premières [illegible], le luxe [illegible] de toute condition [illegible] par leur noblesse [illegible] [1].

[illegible] on constate qu'à partir de cette date [illegible] dans les habitudes, et que si le goût du luxe [illegible] se répandre davantage en s'étendant [illegible] de la nation, il change entièrement de caractère. Assurément [illegible] n'est pas moins en faveur que sous Louis XIV; il y en a tout autant [illegible] plus [illegible] appliquées [illegible] de peu d'apparat, tels [illegible] monumentaux. En un mot, elle se contente [illegible] expression que l'on [illegible] aujourd'hui.

Nous [illegible] de donner [illegible] la reproduction [illegible] du temps de la Régence [illegible] collection de M. Paul [illegible] des pièces du plus haut intérêt [illegible] sous la Régence; [illegible] plus frappant le caractère de l'orfèvrerie [illegible].

1. [illegible]



Six pièces d'orfèvrerie Régence, de 1715 à 1725, dessinées par Giraldon d'après les originaux.
(*Collection de M. Paul Eudel.*)

C'est d'abord une aiguière de forme simple, n° 1, décorée à la base et au collet de très fins ornements dans le goût de Bérain; le couvercle et le pied godronnés; le bec, soutenu par une tête de femme coiffée de plumes, s'amortit sur le corps de l'aiguière, l'anse de forme très élégante est surmontée également d'une figure de femme dont le buste s'allonge, et, dans une gaine agrémentée d'ornements champlevés, s'attache gracieusement à la panse de l'aiguière. Elle fut faite sous le fermier Cordier, en 1725, par l'orfèvre Robert Magnard.

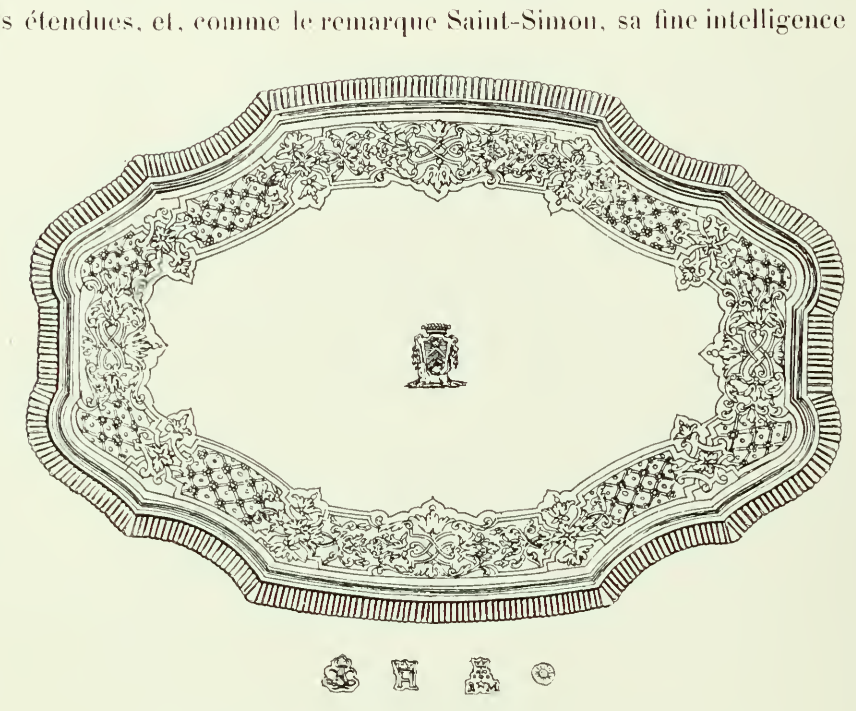


Détails des ciselures en tracé matis de la cafetière Régence n° 1.
(*Collection Paul Eudel.*)

Puis, une autre aiguière, n° 2, à côtes plates décorées en tracé matis de dauphins, d'algues et de coquillages groupés en forme de guirlandes et de chutes du plus charmant effet, les poinçons indiquent qu'elle fut exécutée en 1727 sous Jacques Cottin. Nous donnons ci-dessus le détail de l'ornementation ciselé, et plus loin le plateau de l'aiguière à bord contourné et godronné dont le marli est ciselé comme l'aiguière; une saucière, n° 3, en forme de bateau, décorée aux deux extrémités d'une tête de satyre en relief, dont l'anse en volute est agrafée à la partie inférieure; quoique les poinçons soient un peu effacés, on peut faire remonter sa fabrication à 1720; un flambeau, n° 4, d'un très grand caractère, à 3 consoles engagées, accostées de têtes de femmes, le pied mouluré d'oves et

de baguettes à rubans. Il est daté de 1728. Puis, enfin, deux poudrières à sucre en poudre, n° 5 et n° 6, dont les poinçons usés ne permettent pas de fixer la date de leur fabrication, mais dont l'ornementation, analogue aux précédentes, et la facture permettent de reconnaître facilement, dans ces œuvres, la main des orfèvres qui vivaient sous le règne précédent, et n'avaient rien perdu de leur habileté.

L'homme qui règle la mode, et inspire les artistes à ce moment, c'est le Régent. La réelle culture de son esprit, la délicatesse de son goût, ses connaissances étendues, et, comme le remarque Saint-Simon, sa fine intelligence de tout



Cuvette de l'aiguière n° 1,
faite sous le fermier Cordier, en 1725, par l'orfèvre Robert Magnard.
Collection Paul Eudel.

ce qui contribue à l'agrément de la vie intérieure, ses opinions très personnelles sur ce qui constitue le confort, suffiraient à faire comprendre l'influence qu'il exerça dès qu'il eut en main le pouvoir. Ce n'est pas qu'il ait pensé une seule minute à imprimer aux arts une direction quelconque, ni à faire sentir autour de lui, à cet égard, le poids de sa volonté. A l'opposé en cela de Louis XIV, il était toute tolérance et n'avait qu'une maxime : « laisser faire ». Mais le duc d'Orléans était le maître de la France, le point de mire sur qui tous les courtisans avaient les yeux fixés. Qu'il le voulût ou non, on suivit ses exemples, on adopta ses goûts, on imita les méthodes qui lui firent transformer la décoration de ses appartements, on s'engoua des artistes dont il s'entourait. L'architecte Oppenord, encore inconnu, ayant été chargé par lui d'orner au Palais-Royal la galerie neuve où Antoine Coypel peignit les épisodes de la Vie d'Enée : voilà du coup Oppenord à

la mode. Le prince demande-t-il à Watteau, dans toute la fleur de son prestigieux talent, d'illustrer de ses exquises fantaisies les chambres du château de la Muette? Voici Watteau lancé, et qui ne suffit plus, dès lors, durant sa trop courte existence, à satisfaire aux commandes qui lui viennent de toutes parts. Plait-il au duc de faire substituer, dans ses palais, aux vastes et solennelles pièces du temps passé où suait l'ennui, des chambres plus petites se prêtant à l'intimité des conversations aimables, des alcòves favorables aux lits de repos ou aux sophas, des boudoirs délicatement sculptés? Tout le monde suit le mouvement et se met à l'unisson. Préfère-t-il aux antiques tapisseries, qui attristent les murailles de leur verdure trop sombre, les étoffes soyeuses de Lyon de nuances claires? Comme par enchantement les *Triomphes de Scipion*, les *Batailles d'Alexandre*, toutes les tentures de grand prix qui décorent depuis deux siècles les plus fameux hôtels de Paris, vont rejoindre dans les greniers les objets qui ont cessé de plaire et ne sont plus au goût du jour. Témoigne-t-il une confiance toute amicale à l'ébéniste Crescent, qui lui fait les meubles qu'il aime, d'un profil savant, d'une grâce spirituelle et délicieuse, qu'animent les bronzes dorés et les minois séducteurs de nymphes souriantes, ciselés avec la dernière perfection? Crescent devient le fournisseur en vogue, et l'on ne veut plus que les meubles de son style.



Flambeau Régence.
(*Musée centennal.*)

Il en fut de même pour tout le reste, et l'on peut croire qu'en ce qui concerne l'orfèvrerie, le Régent ouvrit également les voies nouvelles, donna le ton, et que, sans qu'il les imposât le moins du monde, ce furent bien ses goûts personnels qui prévalurent. Chez lui, point de meubles d'argent, point de pièces à allure monumentale, à emblèmes mythologiques, à figures moroses de dieux antiques. Il ne possède guère que de l'orfèvrerie de table, et encore, sans excès; son *Inventaire* conservé aux archives nationales (1), et dressé à sa mort en 1723, accuse un poids total de 4567 marcs

(1) Cet *Inventaire* est encore inédit, et il serait vivement à souhaiter qu'il fut bientôt publié. M. Victor Champier en a donné des extraits dans son volume si abondamment documenté de l'*Histoire du Palais-Royal* (1900, 1 vol. in-8°), et nous tirons de cet ouvrage les curieux renseignements que nous reproduisons plus loin sur l'orfèvrerie du Régent.

d'objets de ce genre. Nous voici loin des quantités fantastiques citées pour Louis XIV. Dans ce chiffre est comprise toute la vaisselle plate qu'il avait dans ses diverses résidences, au Palais-Royal, à Saint-Cloud, à Bagatelle, à Versailles, et même la collection d'orfèvrerie du cardinal Dubois, que lui avait léguée celui-ci, et qui se composait de 85 pièces d'une exécution particulièrement soignée (1). Le duc d'Orléans l'avait fait graver à ses armes et l'avait mise en usage dans sa maison. Ses orfèvres habituels étaient Ballin le neveu, et Thomas Germain. C'est à Ballin qu'il commanda notamment une splendide toilette d'argent qu'il avait l'intention d'offrir à sa fille, M[lle] de Beaujolais, quand fut agité le projet d'union de celle-ci avec l'infant d'Espagne don Carlos. Le mariage n'eut pas lieu; mais, la toilette se trouvant terminée, il fallut la payer; elle coûta 31 607 livres. Il fit d'autres acquisitions importantes de 1715 à 1723. Mais le gros de sa dépense se porta sur les menus objets d'art, accessoires de bureau, écritoires, pendules, vases montés, et principalement sur les boîtes et tabatières dont il forma une collection de toute beauté estimée à son décès plus d'un million, somme énorme pour l'époque, et qui représenterait près de six millions de notre monnaie actuelle.



Flambeau Régence.
(*Collection de M[me] Burat. — Musée centennal.*)

Veut-on savoir sur quel pied était organisée, au dix-huitième siècle, dans la haute noblesse, le service de l'argenterie? On n'ignore pas que toute famille menant un certain train conservait encore à cette date, pour l'administration de sa fortune et la tenue de ce qu'on appelait la « Maison », des habitudes remontant en partie à la féodalité, et une réglementation uniforme empruntée à celle qui était en usage pour la « Maison du roi ». La domesticité formait un petit gouvernement où chacun avait son emploi et sa responsabilité fixée selon une étiquette immuable. Il y avait le service des Menus, le service de la Bouche, de la Panneterie, de l'Echansonnerie, des Équipages, des Écuries, etc. L'importance en était variable, comme on pense, suivant le rang et le

(1) Elle pesait, à elle seule, 1139 marcs. Le duc d'Orléans accepta le legs de son ancien précepteur, mais voulut absolument faire estimer la valeur de cette argenterie, qui fut prisée 143265 livres, et en remboursa généreusement le prix aux héritiers de Dubois.

degré de richesse; mais c'était l'organisation type dont essayait de se rapprocher quiconque prétendait faire figure dans le monde. Comme dit le fabuliste :

> Tout petit prince a des ambassadeurs;
> Tout marquis veut avoir des pages...

Chez le Régent, le service de l'argenterie était réglé de la façon suivante. Ce qui était vaisselle plate, indépendamment des ustensiles servant dans les chambres à coucher des princes et des princesses, était réparti entre les différentes catégories des serviteurs qui avaient à en faire usage pour les besoins de leur charge. Par exemple, l'*argentier* avait sous sa garde un total de 104 pièces (plats, assiettes, cloches, etc.), destinées à paraître quotidiennement sur les tables « des maîtres et du commun ». Puis, il y avait la vaisselle relevant des *Officiers de la Bouche* (marmites, casseroles, pots à vin, compotiers, essais, sucriers, huiliers, pots à bouillon...) qui comprenait 55 pièces; la vaisselle du *pâtissier de la Bouche* (compotiers, assiettes, plats de formes originales et variées, drageoirs)..., 13 pièces; la *vaisselle du perdreau* (cuillères et fourchettes, aiguières, flambeaux...), 42 pièces; la vaisselle de l'*Echansonnerie* (couverts du vin, flacons, gobelets, etc.), 30 pièces; la *vaisselle de la Panneterie* (saucières, moutardiers, cadenas, huiliers, salières, poivriers (soit en vermeil, 150 pièces pesant 524 marcs, soit en argent blanc, 178 pièces pesant 243 marcs); enfin les *services d'apparat* des princes et princesses, que l'on ne sortait que dans les grandes occasions (surtouts de table, assiettes, plats, coupes, flambeaux qui étaient en or ou en vermeil et qui comprenaient 119 pièces pesant 225 marcs). Outre cette argenterie si variée et si abondante, dont l'affectation était méticuleusement réglée, il y avait encore la grosse orfèvrerie, employée par le service des cuisines : marmites et casseroles de toutes formes, poêles à confitures, écumoires, fourchettes et cuillères, flambeaux. Celle-là était divisée en trois séries : vaisselle blanche, vaisselle godronnée et vaisselle de vermeil. De la première, l'*Inventaire*, dont sont extraits ces détails véridiques, nous décrit 148 pièces, de la seconde



Flambeau Régence.
(*Musée centennal.*)

106 pièces, pesant ensemble 1285 marcs, et de la troisième 170 pièces d'un poids de 111 marcs.

Pour compléter ce tableau, qui donne une idée précise des mœurs luxueuses de l'époque, il convient de remarquer que, dans cet état de l'orfèvrerie du Régent, la vaisselle léguée par le cardinal Dubois n'est pas comptée, et que l'argenterie personnelle de sa femme, aussi bien que celle des princesses ses filles, qui vivaient avec lui, forme un chapitre à part. Il faudrait donc ajouter, à cette nomenclature de 952 ustensiles d'argent ou d'or, un chiffre presque égal pour avoir à peu près le total de l'orfèvrerie employée par le duc d'Orléans et les membres de sa famille (1).



Ecuelle en vermeil.
(*Collection de Mme Burat. — Musée centennal.*)

Le caractère général de l'orfèvrerie de la Régence peut-il être déterminé avec la netteté d'une définition positive et tranchante? Evidemment non, car ce qui la distingue c'est essentiellement l'indécision qui est le signe habituel des œuvres de transition. Il faut se garder de faire remonter à cette période le triomphe du style rococo. C'est anticiper légèrement, et cela tient sans doute à ce fait que, les œuvres d'orfèvrerie de cette époque étant très rares aujourd'hui, on s'en forme une opinion non pas sur l'étude directe des pièces qui ont subsisté, mais d'après l'examen de gravures anciennes qui ne sont pas toujours véridiques quant à l'année exacte de ce qu'elles reproduisent. Or, en ces matières, il faut pousser jusqu'à l'extrême le scrupule des dates. En réalité, le style rocaille, mis à la mode par Meissonnier, n'atteignit son épanouissement que quelque temps après la mort du Régent. Qu'il ait commencé à se manifester en 1720, et qu'il ait trouvé dans l'état d'esprit de la société d'alors, dans le bouillonnement d'idées qui transforma les arts comme tout le reste, un terrain favo-

(1) Cf. Victor Champier, *Histoire du Palais-Royal*, t. Ier, pages 309 et suivantes.

rable à son développement, rien de plus certain. Mais ce n'est guère qu'entre les années 1725 à 1750, que l'impulsion donnée par les novateurs, puis transmise par une armée de dessinateurs, d'architectes et de sculpteurs qui renchérirent sur les fantaisies du début, produisit tous ses effets.

Le Musée centennal de l'Orfèvrerie, à l'Exposition de 1900, a fourni à cet égard les plus précieuses et les plus formelles indications. Les œuvres de l'époque de la Régence qu'on admirait dans les collections de Mme Burat, de MM. Boin-Taburet et Doistau, montraient les phases successives de la révolution qui s'opéra dans les formes et les ornements des objets aussitôt après la mort de Louis XIV, et



Théière Régence.
(*Musée centennal.*)

permettaient de suivre, pour ainsi dire, étape par étape, le mouvement tout d'abord incertain et timide, puis de plus en plus accentué et émancipé dans le sens du caprice à outrance.

Les trois flambeaux que nous donnons sont bien de l'époque de la Régence comme leurs poinçons nous l'affirment : le premier (*page* 71) a gardé du siècle précédent sa construction logique, le pied rond bien assis, décoré de coquilles encadrées, le fût ferme et puissant, couronné par des mufles de lions et cannelé en spirale ; le second (*page* 72), appartenant à Mme Burat, marque bien la deuxième étape, on le croirait encore, au premier aspect, dessiné par Le Brun, tant il a gardé la construction architecturale des belles années du grand règne, la fermeté et la pureté des lignes, la rigueur des proportions. Déjà, il laisse apparaître, dans les détails de son décor, dans l'expression de la figure qui orne le haut du balustre, dans la disposition de la base à cinq pans, un certain

souci de rendre plus agréable et avenante une forme qui était devenue classique et presque banale. L'œuvre est absolument caractéristique et d'une rareté insigne; elle doit dater des tout premiers moments de la Régence. C'est le balbutiement à peine formulé de l'art nouveau qui va prendre son essor. Cet art, on le voit dans un troisième flambeau (*page* 73), d'allure encore un peu gauche, qui s'essaye aux douceurs des courbes, aux molles délicatesses remplaçant les lignes viriles de l'âge précédent, aux combinaisons hybrides d'ornements empruntés plus ou moins à Bérain, avec les entrelacs et les coquilles, mais sans originalité bien franche. Le mélange de deux influences contradictoires semble lui donner une apparence vieillotte. Puis, le voici dans l'éclat de sa grâce jeune et fraîche. Le papillon est sorti de sa chrysalide. Le style s'affirme, se précise, prend conscience de son indépendance, et se dégage de toute imitation.

Cafetière Marabout.
(*Musée centennal.*)

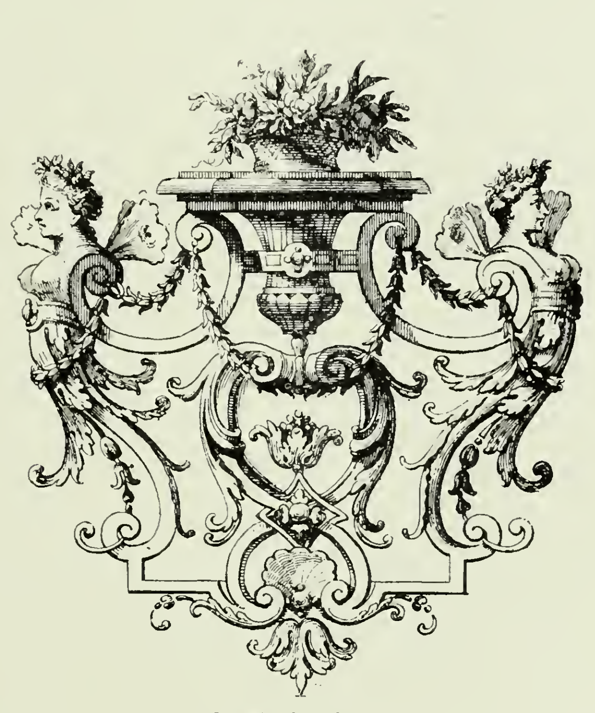
De plus en plus, l'orfèvrerie rejette les lignes architecturales; mais elle garde encore, dans ses plus audacieuses nouveautés, une construction logique, des proportions harmonieuses, l'unité toujours lisible de la forme sous la diversité des ornements. Considérez l'écuelle de vermeil avec son plateau prêtée par Mme Burat (*page* 74); c'est un des plus parfaits spécimens de cet art charmant. Le galbe en est d'une souplesse exquise; quant à son exécution, elle révèle une habileté consommée, avec son ornementation si sobre et si élégante, posée comme une dentelle sur le marli du plateau et sur le couvercle par le procédé du *tracé ciselé,* qui rappelle un peu les nielles de la Renaissance et qui fut alors très en faveur.

Une théière (*page* 75) faisant partie de la collection de Mme Burat est une pièce très rare, dont la composition et l'exécution sont également intéressantes. De forme ventrue, au pied godronné, à la panse unie, la collerette est seule décorée au tracé ciselé, dans le goût de l'écuelle dont nous venons de parler, elle est bien de l'époque de la Régence où l'on n'a pas oublié encore les dessins de Bérain; le bandeau quadrillé est égayé par quatre agrafes à coquille ciselées

avec un goût charmant; les deux rondelles simplement tournées servant de bottes pour agrafer l'anse en ébène, solide et bien en main.

Dans ces différentes pièces que nous avons reproduites, et qui sont les pièces les plus typiques qui figuraient au Musée rétrospectif à l'Exposition de 1900, on trouvait, réunies d'une façon saisissante, les qualités de l'art de la Régence; l'équilibre, l'opposition savante des parties moulurées et des contours arrondis, l'aimable noblesse de la composition et la suprême délicatesse de la facture. Ce sont bien là, en somme, les traits distinctifs du style de la Régence, de 1715 à 1723, tels qu'ils dominent dans l'album de Robert de Cotte, de même que dans les œuvres d'argenterie qui ont survécu.

Nous avons trouvé également, parmi les pièces exposées au Centennal, une cafetière à côtes très simples et fermes (*page* 76), et dont le bec à mascaron est bien dans le caractère de cette époque quoiqu'elle ne nous paraisse pas de fabrication française; il était intéressant de la reproduire, tout au moins pour montrer le degré d'influence de notre art national sur la production étrangère de la même époque.



Dessin de Bérain.



Cartouche par Meissonnier.

CHAPITRE TROISIÈME

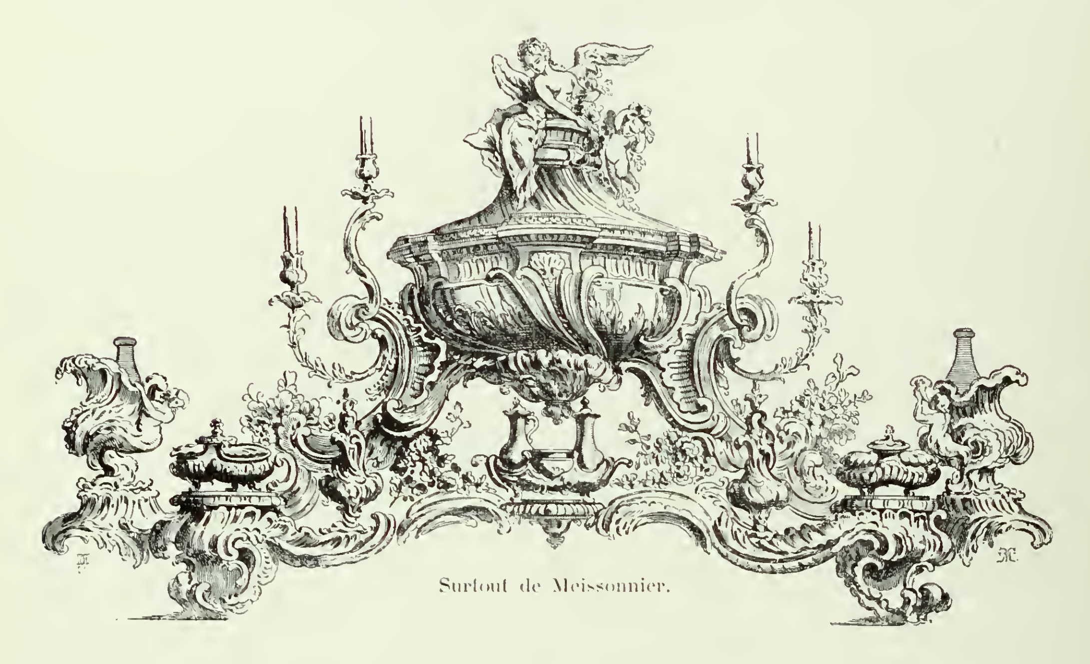
Epanouissement du style rocaille. Ses excès et ses chefs-d'œuvre, 1725 à 1750. — Les orfèvres Meissonnier, Delaunay et Ballin le neveu. — Grande renommée de Thomas Germain. — Influence de la Cour sur le goût.



N 1723, lorsque, après la mort du Régent, Louis XV prit les rênes du pouvoir, il y avait à Paris une douzaine d'orfèvres de très grande réputation débordés par les commandes, et ceux-là mêmes qui étaient le plus attachés aux traditions durent subir l'entraînement général et accepter souvent l'intervention des arbitres étrangers à leur profession que la mode leur imposait. C'est alors que les extravagances du genre rocaille commencèrent à être à la mode, et que le style « baroque » prévalut définitivement et fit fureur. Parmi les artistes qui travaillèrent le plus, dit M. Henry Havard (1), à faire perdre à l'orfèvrerie française la solennité de ses formes et la symétrie de sa décoration, il faut citer, en première ligne, Gilles Oppenord, le favori du régent,

(1) Henry Havard, *Histoire de l'Orfèvrerie*, page 138.

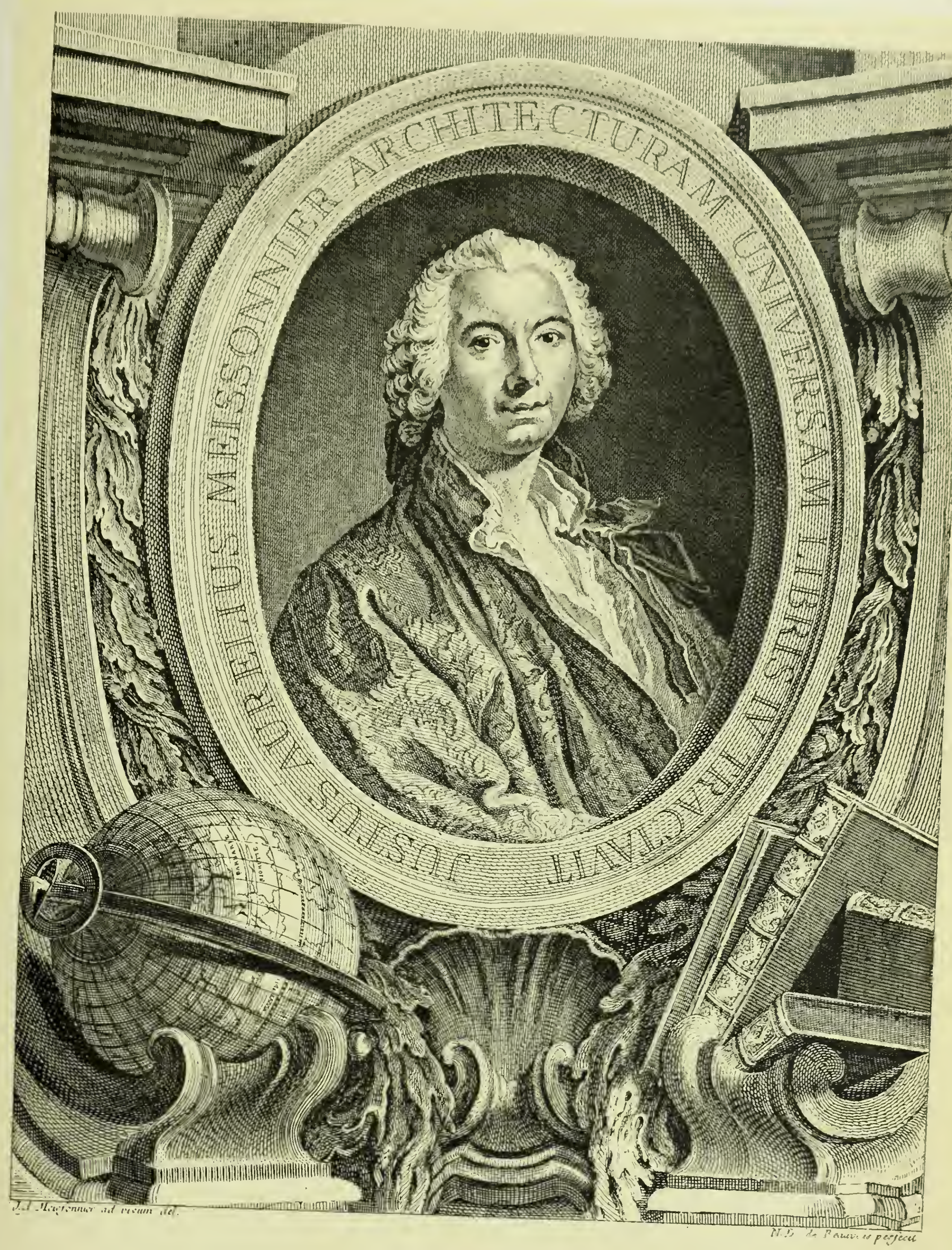
le décorateur du Palais-Royal, et Juste-Aurèle Meissonnier, dessinateur ordinaire de la chambre du roi. L'un et l'autre étaient étrangers, cependant ce sont eux qui aidèrent puissamment à créer en France un des styles les plus français que nous ayons jamais eus. Architectes tous deux, ils introduisirent dans nos arts décoratifs le mépris le plus absolu de l'architecture. La construction logique, la sage répartition des masses portantes, le respect de l'aplomb, que l'on avait jusque-là observés, furent brusquement répudiés par eux, et ce spectacle nouveau parut si charmant que, — bon gré, mal gré, — les artistes spéciaux durent se conformer



Surtout de Meissonnier.

à ces troublants exemples... Mais cette dérogation aux lois de l'exigeante raison n'empêchait pas cependant les orfèvres parisiens de produire, dans ce genre qu'ils qualifiaient eux-mêmes de baroque, une quantité extraordinaire d'œuvres charmantes, d'une forme assurément tourmentée, aux contours tarabiscotés, gondolés, cannelés et surchargés d'ornements, dont l'échelle n'était pas toujours convenablement calculée, mais si bien appropriée à leur usage, d'un galbe si souple, d'une ampleur si gracieuse, d'une si amusante saveur, que l'on partage, malgré soi, l'enthousiasme que cette curieuse production suscita, non seulement en notre pays, mais encore au delà de nos frontières (1). Il y eut d'ailleurs des degrés dans le genre rocaille. Je veux dire que tandis que certains orfèvres, pour paraître en avance sur la mode, se laissèrent aller aux pires extravagances, d'autres, au contraire, — et ceux-là travaillaient en général pour la Cour, — essayèrent, sinon de réagir, du moins de conserver la mesure et le goût dans les

(1) Henry Havard, *Histoire de l'Orfèvrerie*, page 441.



J.-A. Meissonnier ad vivum del.

H. L. de Beauvais perfecit

Portrait de J.-A. MEISSONNIER

hardiesses de leurs compositions. Ainsi, le vieux Nicolas Delaunay, gendre de l'illustre Ballin, l'ancien orfèvre de Louis XIV, à qui fut commandée en 1722 la toilette de l'Infante, se refusa jusqu'à sa mort, en 1727, à suivre le mouvement. Il resta fidèle aux traditions de son beau-père, et à l'art du grand siècle. Meissonnier lui-même, l'inventeur du genre, ne s'est-il pas gardé des écarts ridicules commis par ses soi-disant imitateurs dans les pièces d'orfèvrerie qu'il a dessinées pour Louis XV.



Soupière aux écrevisses.
(*Meissonnier.*)

Oppenord et Meissonnier eurent une influence bien différente sur les arts de leur temps; Gilles-Marie Oppenord était surtout architecte et décorateur. Le régent l'avait choisi comme directeur général de ses bâtiments et jardins. L'œuvre gravée qu'il a laissée ne nous fait connaître qu'un très petit nombre d'objets pouvant se rapporter à l'art de l'orfèvre. Ce sont surtout des motifs d'architecture, de décoration d'appartement et d'objets mobiliers. Sa production, plus sévère dans les formes et les contours, caractérise la première phase du nouveau style appelé Régence, et s'éloigne sensiblement de celle de son émule Juste-Aurèle Meissonnier, qui inaugura la deuxième phase du style Louis XV, que l'on appela le style Rocaille et plus tard Rococo.

Meissonnier, qui était aussi architecte mais surtout décorateur, était en réalité un orfèvre; reçu maître en 1725, il signait ses œuvres de ses poinçons : J. O. R. Il habita longtemps la rue Fromenteau, où il avait boutique. Il a laissé un recueil de dessins dans lequel il avait recueilli les modèles qu'il avait rêvés ainsi que les dessins des pièces exécutées sous sa direction ou dans ses ateliers.

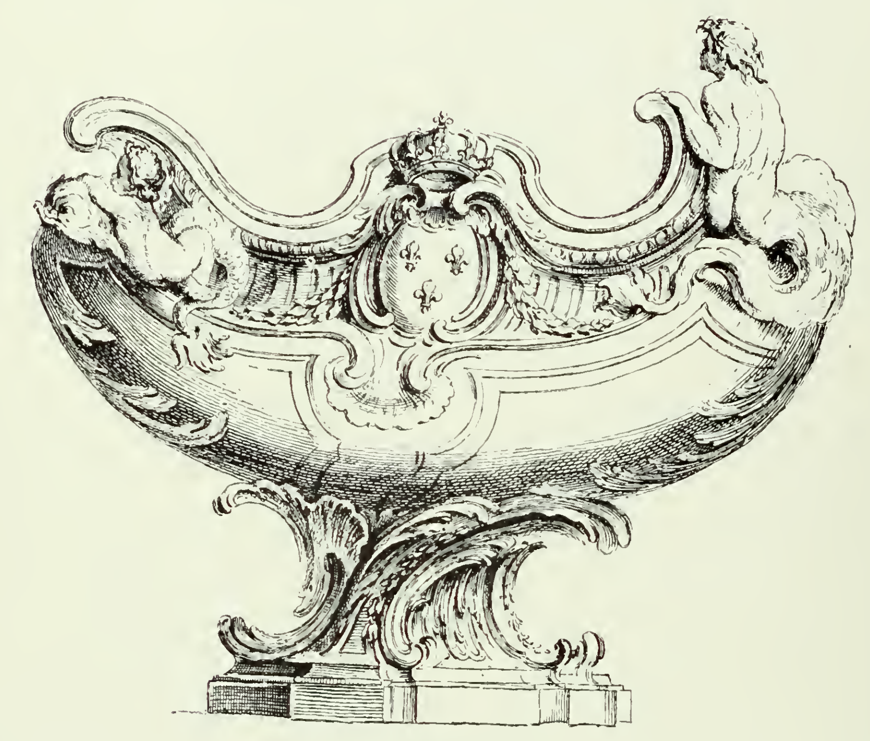


Soupière au gibier.
(*Meissonnier.*)

Nous avons choisi dans ce livre les pièces qui pouvaient le mieux nous édifier

sur le caractère des œuvres de son invention. Les dessins de la soupière aux écrevisses et de celle au gibier, que nous donnons, nous dispensent de toute description. Elles sont tourmentées à l'excès; la rugosité de leurs saillies est inquiétante, et on se demande si elles n'ont pas été faites pour le dressoir plutôt que pour l'usage de la table; mais quelle merveille de délicatesse elles pouvaient devenir entre les mains d'un habile ciseleur.

Le surtout un peu encombrant qui réunissait sur son plateau les différentes pièces du service de table : pot à oille au sommet encadré par des bras de



Nef du roi par Meissonnier.

lumière, seaux à rafraîchir; aux extrémités, salières, huiliers et boites à épices, ne devait pas être d'un usage bien pratique, mais quelle superbe décoration pour le buffet d'une salle à manger, dont la boiserie en chêne sculpté aurait été exécutée sur les dessins de Meissonnier.

D'une composition tourmentée et de forme singulière, ce surtout ne fut probablement pas exécuté, il devait être un projet émané de sa verve facile. Mais il donne une idée très nette du style de Meissonnier, lorsqu'il se laissait aller aux caprices d'une imagination bizarre qui oubliait quelquefois la destination de l'objet rêvé.

Il n'en est pas de même de la nef d'or du roi Louis XV; quoique encore un peu tourmentée, le galbe est si gracieux, l'ornement qui décore la nef est si

souple, et enveloppe si bien la forme qu'on comprend la réputation que ces œuvres avaient méritée. Le seau à rafraichir, qu'il exécutait en argent pour le duc de Bourbon, doit, comme la nef, appartenir à une époque assagie, et bien loin du jeu des écarts de la Rocaille, qui ont fait accuser Meissonnier par Paul Mantz, d'avoir été le grand corrupteur du goût de la première moitié du dix-huitième siècle.

Parmi les maîtres orfèvres en faveur de 1715 à 1750 et dont les inventions ont eu quelque importance il nous faut citer Claude Ballin le neveu, qui avait à cette époque une soixantaine d'années (1) et qui conserva jusqu'au bout une vogue extraordinaire dans la clientèle la plus aristocratique de la France et de l'Europe. Tout en se montrant moins intransigeant que son confrère Delaunay et en suivant assez docilement les idées nouvelles, il ne dépassa pas les limites raisonnables ; aussi se lamentait-il dans les derniers temps de sa vie sur « ce qu'on gâtait les belles formes en substituant aux sages ornements des anciens « *des escrevices, et » des lapereaux, qui ne sont » pas faits pour garnir le dehors » de vases d'orfèvrerie* ». C'est Claude Ballin qui avait exécuté la charmante couronne du sacre de Louis le Bien-Aimé. En 1726, il prouva qu'il n'était pas si rebelle à introduire un peu de pittoresque dans l'orfèvrerie en composant pour le maréchal Denon, gouverneur du Milanais, un surtout de table dont le sujet était *la fête de Comus*. Un autre, qu'il fit, en 1742, pour le roi d'Espagne, représentait des scènes de chasse, « des chasseurs et des chas- » seuses », des pièces de gibier. Plus l'artiste vieillissait, plus il était contraint de suivre le public dans ses prédilections grandissantes pour les rocailles, et on put le constater quand il acheva, en 1751, le splendide service du marquis de la Ensenada, ambassadeur d'Espagne, que tout Paris alla voir et qui fit sensation.



Seau à rafraichir.
(*Meissonnier.*)

Barbier, dans son journal, en consigna l'apparition comme un fait notable, et

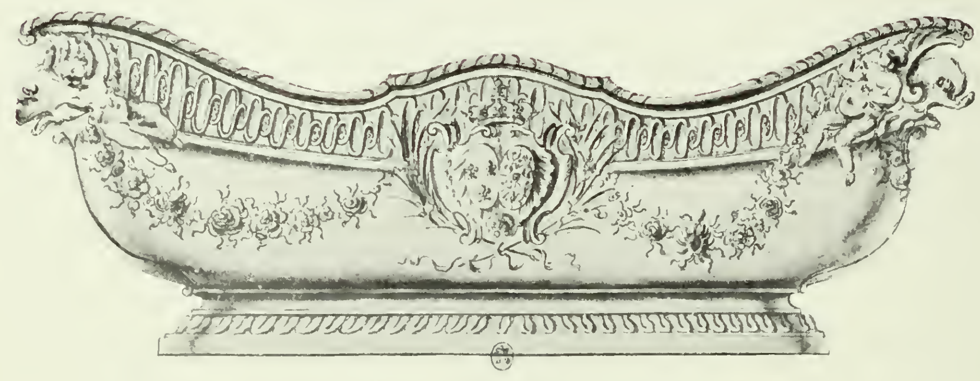
(1) Claude Ballin mourut le 17 mars 1754, à l'âge de quatre-vingt-treize ans. Il était né en 1661, on le désignait habituellement sous le nom de Claude II pour le distinguer de son oncle, l'illustre Claude Ier Ballin, l'orfèvre de Louis XIV, mort en 1678.

le *Mercure* (1) en publia la description. La base du surtout « contournée en une baroque agréable » simulait une mer agitée par les flots que dominait Neptune, assis dans une conque marine traînée par des chevaux, le trident en mains, l'air courroucé, tandis qu'autour de lui, nageaient des Naïades joyeuses qui se jouaient au milieu des roseaux brisés par le vent, et des enfants occupés à prendre des poissons. On sait si, depuis, ce sujet fut exploité!



Bouillotte en or sur son réchaud, de Marie Leczinska, par Thomas Germain.

L'orfèvre dont l'influence à cette époque s'exerça le plus heureusement et avec le plus d'éclat, fut, à coup sûr, Thomas Germain. Initié à la pratique de sa profession dans l'atelier de son glorieux père Pierre Germain (2) qu'il avait perdu de très bonne heure, ayant étudié la peinture avec Bon-Boulogne, la sculpture avec Legros, et l'architecture qu'il connaissait à fond, il avait terminé son éducation par un long séjour en Italie. Il s'était trouvé tout



Jatte de Marie Leczinska, par Thomas Germain.

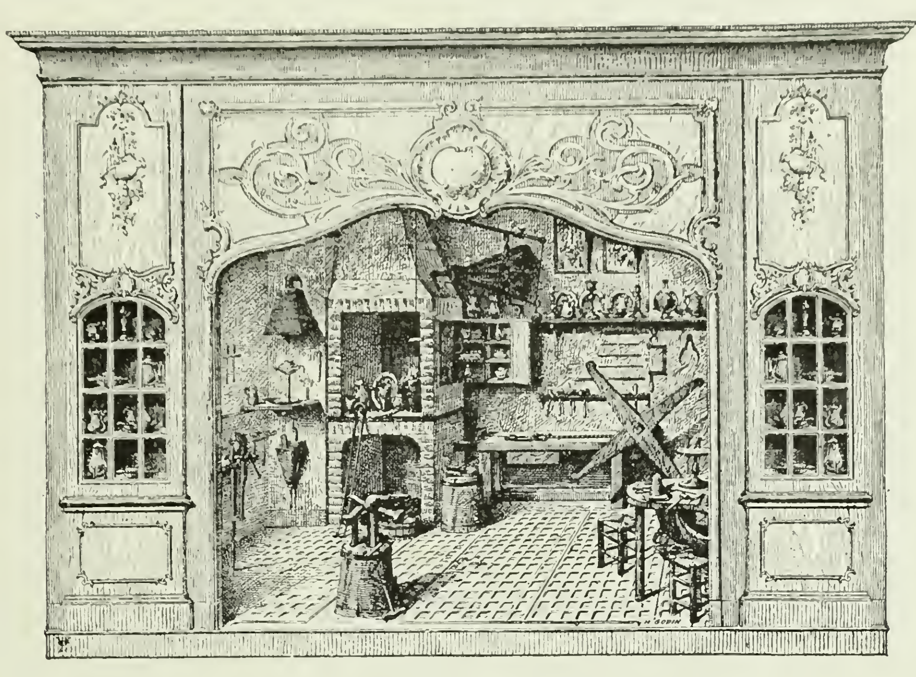
préparé lors de son retour à Paris en 1706, grâce à ses brillantes relations, à ses bonnes manières et à son talent, au rôle qu'il allait jouer. On l'a vu, le Régent

(1) *Le Mercure*, nº de juin 1751.

(2) Il ne faut pas confondre ce Pierre Germain, orfèvre du roi Louis XIV, père de Thomas Germain et grand-père de François-Thomas Germain, avec un autre orfèvre du dix-huitième siècle qui porte également le nom de Pierre Germain, lequel est l'auteur du volume : *les Eléments d'orfèvrerie*, publié en 1748. Il en sera question plus loin. Cette confusion qui a été commise par des écrivains éminents, tels que Paul Mantz et L. Courajod, a donné lieu à de fréquentes erreurs.

en fit son orfèvre attitré. Il fut vite en faveur à la Cour et les personnages les plus en vue ne tardèrent pas à en faire leur fournisseur de prédilection.

Ses premières commandes officielles furent des œuvres religieuses. Il exécuta notamment pour la chapelle de Fontainebleau un encensoir qui lui valut les encouragements de Louis XV, puis c'est à lui que fut confiée, en 1726, l'exécution de la toilette de la reine Marie Leczinska. La bouillotte en or avec son réchaud qui appartient à M. Chabrières Arles, et qui était exposée au Petit Palais, est un des rares spécimens de cette précieuse orfèvrerie; il réussit



Atelier de Th. Germain.
(*Reconstitution ayant figuré à l'Exposition de 1889.*)

si bien dans cette entreprise, il sut mettre tant d'ingéniosité et de nouveauté dans la décoration des trente-cinq pièces dont elle se composait : cuvette, pot à eau, miroir, gobelet, flacons, boîtes à poudre, à pâtes et à mouches, flambeaux, jattes, gantières, coffre à bijoux, etc., que toutes les grandes dames voulurent en posséder de sa main. Il sembla un moment avoir la spécialité des ces riches orfèvreries.

Le *Mercure de France* de septembre 1726, décrivant ce service à toilette, signale notamment les jattes qui en faisaient partie; chaque jatte était faite en forme de nacelle dont la poupe et la proue étaient ornées « d'enfants occupés à » lier un dauphin avec des festons, lesquels régnaient sur tout le fond ».

Il en fit pour la reine d'Espagne, pour une princesse du Brésil, pour la Dauphine, et une quantité d'autres femmes de qualité. Sa production s'étendit aux

objets les plus variés, et sa verve féconde fit resplendir sur les tables de tout ce qu'il y avait d'illustre dans la société de ce temps, les beautés d'une orfèvrerie infiniment gracieuse, mouvementée et chatoyante. Le duc de Luynes qualifie Thomas Germain de « fameux orfèvre en grande réputation dans toute l'Europe » (1). Mariette déclare que « c'est le plus excellent orfèvre que la France ait eu depuis le célèbre Ballin » (2).

Ses compositions sont restées un modèle parfait de grâce et d'élégance, le type le plus achevé de ce style si français, et surtout le plus naturel. De là cette renommée si méritée qui lui valut d'être chanté par Voltaire, qui dans l'épître adressée à Phyllis vantait sa *main divine* (3).

Il n'est point de louanges qui ne lui soient décernées et partout on s'arrache ses œuvres qui passent, même de son vivant, pour des merveilles qu'on ne se permet pas de discuter, pour des modèles d'un goût impeccable.

Son portrait peint par Largillière, qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. Odiot, nous le montre dans son atelier avec sa femme Denise, fille de Gauchelet, orfèvre.

Thomas Germain fut essentiellement l'orfèvre à la mode : mieux que cela, il fut l'orfèvre de savoir et de raison, le plus instruit peut-être qui ait jamais existé, l'incarnation pour ainsi dire de l'orfèvrerie française. Son nom respecté continua longtemps après sa mort à être invoqué dans sa corporation, comme celui d'un maître sans égal. Il domine le dix-huitième siècle tout entier, et défie toute comparaison. Si, lui aussi, ne put faire autrement que de sacrifier au genre rocaille et à la « Chinoiserie », il ne versa en aucune circonstance dans les cocasseries invraisemblables de beaucoup de ses confrères. C'est ce que se plait à faire ressortir Mariette quand il écrit : « Si M. Germain ne copie pas tout juste l'antique, et si, pour se prêter au goût régnant, il se livre à des formes irrégulières, il ne donne jamais dans des écarts blâmables » (4).

Il est vrai d'ajouter qu'il s'éloignait passablement de l'antique, plus que ne semble le reconnaître Mariette, quand il imaginait ses pots à oille (5), ces légu-

---

(1) Duc de Luynes, *Mémoires*, t. IX, page 83.
(2) P.-J. Mariette, *Abécédario*, t. II, page 298.
(3) Voltaire, *XXIII*e *Epître*, connue sous le titre les *Vous* et les *Tu*.
Phyllis n'était autre que Mlle de Livri, jeune et jolie personne qui se destinait au théâtre, reçut des leçons de Voltaire et devint sa maîtresse. Après avoir renoncé au théâtre, elle épousa un riche gentilhomme, M. de Gouvernet, et mena un grand train de maison.

Non, Madame, tous ces tapis
Qu'a tissés la Savonnerie,
Ceux que les Persans ont ourdis,
Et toute *votre* orfèvrerie,
Et ces plats si chers que Germain
A gravés de sa main divine,
Et ces cabinets où Martin
A surpassé l'art de la Chine,
Vos vases japonais et blancs,
Toutes ces fragiles merveilles,
Ces deux lustres de diamant
Qui pendent à *vos* deux oreilles,
Ces riches carcans, ces colliers,
Et cette pompe enchanteresse,
Ne valent pas un des baisers
Que *tu* donnais dans *ta* jeunesse.

(4) P.-J. Mariette, *Abécédario*, t. II, page 298.
(5) L'usage du *pot à oille* ou pot à ouille (du mot espagnol *olla* qui signifie *marmite*) se développa grandement au dix-huitième siècle. C'était ce que nous appellerions aujourd'hui une terrine; on y faisait



Portrait de [illegible] et de sa femme [illegible]
[illegible]

[illegible] les plus [illegible] [illegible] qu'il y avait [illegible] dans le [illegible] de [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Le duc de [illegible] [illegible] [illegible] sa grande réputation dans toute l'Europe (1). [illegible] le plus excellent [illegible] qui le [illegible] [illegible] le [illegible]

[illegible] de [illegible] de grâce et d'élégance le type le [illegible] et surtout le plus naturel. De là cette [illegible] d'être [illegible] par Voltaire, qui dans l'épître [illegible] (2).

Il n'est point de [illegible] qui ne lui soient décernées, et partout on s'arrache [illegible] de son [illegible], pour des merveilles qu'on ne se permet pas de [illegible] d'un prix [illegible].

Son portrait, [illegible], qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. [illegible] [illegible] fille de [illegible] [illegible].

[illegible] il [illegible] à la mode ; [illegible] qu'elle [illegible] [illegible] le plus [illegible] [illegible] [illegible] duc de [illegible] [illegible] longtemps après sa mort a été [illegible] comme celui d'un [illegible] [illegible] [illegible] genre rocaille et à la [illegible] (3), il ne versa en aucune circonstance dans les [illegible] [illegible] de beaucoup de ses confrères. C'est ce que se plaît à faire [illegible] quand il écrit : « [illegible] Germain ne copie pas tout juste l'antique, et si, pour [illegible] au goût régnant, il se livre à des formes irrégulières, il ne donne jamais dans les écarts blâmables » (4).

Il ne faut [illegible] qu'il s'éloignât [illegible] de l'antique, [illegible] semble le [illegible] Mariette, quand il [illegible] ses [illegible] [illegible]

---

(1) [illegible], t. IX, page [illegible].
(2) P.-J. Mariette, [illegible], t. II, page [illegible].
(3) [illegible] XVIII[illegible] siècle [illegible]
[illegible]

[illegible]

(4) P.-J. Mariette, [illegible], t. II, page [illegible].
[illegible]



Portrait de Thomas GERMAIN et de sa femme Denise.
(*Collection Odiot.*)

miers, ces soupières dont le corps était entièrement formé d'arêtes rocailleuses, de volutes et de godrons en tourbillons, et dont le couvercle était surchargé d'animaux divers. L'artiste, malgré tout, savait éviter les intempérances des Meis-



Candélabre en or de Louis XV, dessin de Th. Germain.
(Collection de M. le baron Pichon.)

sonnier ou des autres fervents de la rocaille, en conservant à ses ustensiles un

des espèces de pâtés dans lesquels il entrait toutes sortes de viandes, et surtout du gibier; les pots à oille, qui avaient ordinairement d'assez grandes dimensions, comprenaient des accessoires variés, un bassin rond, une grande cuillère, le tout pesait de 30 à 60 marcs. Ils furent remplacés au siècle suivant, sous la Restauration, par les soupières.

aspect solide et ferme, une ligne dominante, une apparence en rapport avec leur destination. Son éducation classique se reconnaissait à ce respect des principes et à cette science de composition, ce fut là le grand mérite de Thomas Germain, d'autant plus remarquable qu'il avait à résister à des entraînements qui auraient pu facilement le faire dévier.

Une autre qualité qui lui fait honneur, c'est la conscience qu'il mit à traduire les ornements empruntés à la nature, à donner l'aspect de la plus parfaite vérité aux perdrix, poissons, légumes, sans commettre une faute de goût dans l'association toujours difficile du décor de réalité au décor de convention. Un de ses contemporains, Lempereur, dans son *Dictionnaire des artistes*, l'apprécie en ces termes : « Germain inventait facilement et sans se répéter, il traitait les figures en » habile sculpteur ; son goût d'ornement est pur, sage, ses formes sont agréables, » riches et élégantes sans être tourmentées, et son exécution est telle que le tra- » vail du ciselé disparaît et ne laisse apercevoir que la nature et le vrai caractère » de l'objet représenté. »

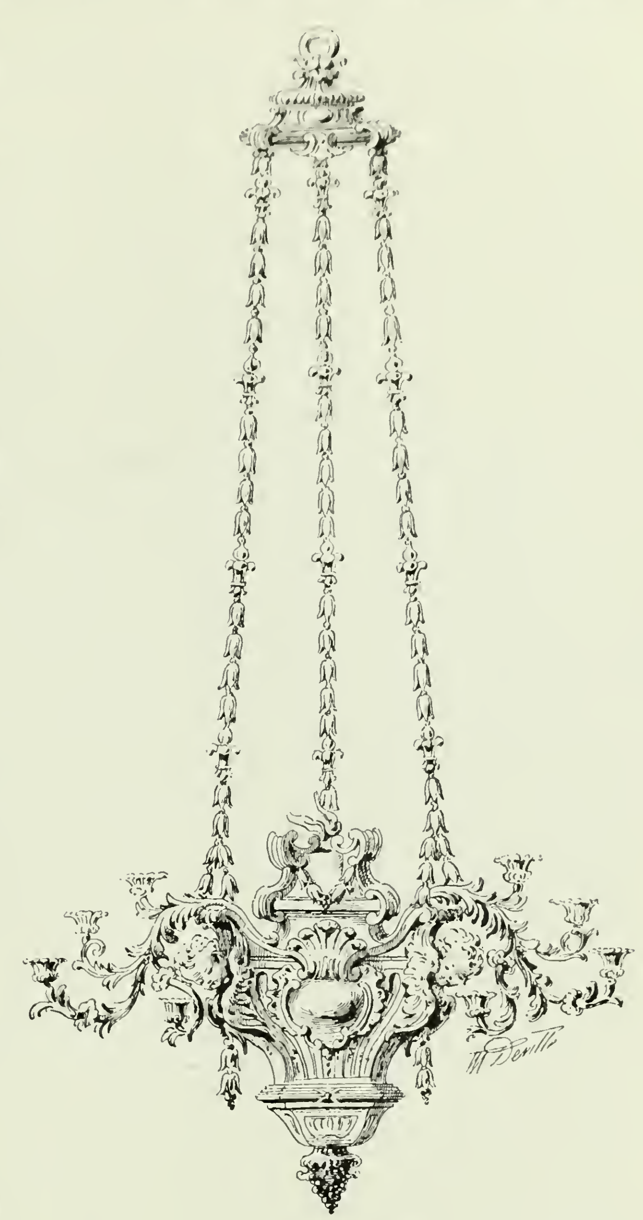
L'architecte Blondel, dans son ouvrage sur l'architecture française, déclare qu'il portait si loin la perfection de son art, « qu'il lui était arrivé plus d'une fois » de recommencer son ouvrage, parce que les ouvriers qu'il employait, quoiqu'il » choisît ce qu'il y avait de plus habile, en avaient négligé une partie. Aux talents » qu'il avait reçus de la nature pour sa profession, Germain joignait une profonde » connaissance du dessin, de la sculpture et de l'architecture ».

Sculpteur, il l'était, les nombreuses figures d'Amours qui décorent les services du roi de Portugal en témoignent. Elles sont si bien modelées qu'un biographe érudit des Germain, M. G. Bapst (1), bien au courant lui-même, et par expérience professionnelle, de l'aide que le statuaire de nos jours apporte aux œuvres d'orfèvrerie, déclare avoir été tenté de les attribuer à un illustre sculpteur de son temps. Il a fallu la lumière brutale de documents d'archives irréfutables pour l'arracher à ce doute. La collection de modèles qu'il laissa à son fils François-Thomas Germain, lequel à sa mort en 1748 prit la succession de sa maison (quoiqu'il n'eût alors que 22 ans), constitua pour celui-ci un véritable trésor. Nous verrons dans un chapitre suivant que ce dernier ne se fit pas faute d'y puiser, et que ce fut en grande partie avec les chefs-d'œuvre accumulés par le père, que le fils se tailla une bonne part de sa réputation.

Architecte, il l'était aussi, ses œuvres d'orfèvrerie le prouvent ; il avait reçu cette éducation qui porte l'artiste à respecter toujours la logique et le principe de la construction. Son goût personnel s'était épuré et formé par l'étude des monuments antiques. Il avait même fait œuvre d'architecte en construisant à la demande des chanoines de Saint-Thomas, sur l'emplacement de Saint-Thomas

(1) G. Bapst, *les Germain*, page 94 et suivantes.

du Louvre, une église à la place de celle qui venait de s'écrouler. Blondel nous initie à la construction de l'église et a conservé les dessins du chœur, du portail et de la nef dont il donne la description. « La composition en est fort ingénieuse, » dit-il, d'une noble simplicité et sa construction d'une » forme élégante. La communauté, pénétrée de tout ce » que Germain avait fait pour » la nouvelle église, qu'il a fait » construire, par ses soins, » ses travaux personnels, sur » ses dessins et ses modèles, » dans un état de perfection » et de beauté qui rend cet » édifice un des plus beaux » et des plus parfaits qu'il y » ait dans ce genre à Paris, et » ne sachant comme elle pouvait lui témoigner sa reconnaissance, décida de concéder à lui et à ses descendants à perpétuité la jouissance d'une tribune pour » suivre les offices, ainsi que » le *cavot* le plus prochain du » sanctuaire pour servir de » sépulture au sieur Germain » et à sa famille. »



Lampadaire de Sainte-Geneviève, dessin de Th. Germain.
(*Collection de M. le baron Pichon.*)

Lorsqu'il mourut, Thomas Germain était à l'apogée de sa gloire, les commandes affluaient et de la cour et des églises. La girandole d'or, qu'il fit pour le roi Louis XV et dont nous donnons le dessin, fut son dernier ouvrage. Ce dessin (*page* 91), qui fait partie de la collection du baron Pichon, est de la main même de Germain. Il est tellement précis, qu'on pourrait s'en servir pour reconstituer un candélabre identique. Il laissait inachevé un lampadaire destiné à être offert à Sainte-Geneviève par le prévôt et les échevins de la Ville de Paris

en accomplissement d'un vœu adressé à sainte Geneviève, patronne de Paris, pour obtenir la cessation d'un fléau qui décimait alors la population. La délibération du 30 mai portait que cet ouvrage d'orfèvrerie serait « travaillé avec » tout l'art dont notre siècle est capable, pour estre placé à perpétuité dans » le chœur de la dite église devant l'autel » (1). Ce fut son fils, François-Thomas Germain, qui l'acheva.

La réputation que lui avaient faite en France ses talents et sa personnalité avait dépassé les frontières, et, à sa mort, le roi de Portugal, pour lequel il avait produit tant de chefs-d'œuvre, fit célébrer à ses frais dans la cathédrale de Lisbonne un service solennel auquel assistèrent tous les artistes de la ville.

Un ancien garde de l'orfèvrerie du nom de Lecain, contemporain de Germain, disait de lui qu'il était l'homme le plus remarquable dans cette partie, et que ses ouvrages serviront éternellement de modèles à tous ses successeurs. Il ne savait pas si bien dire.

Ce grand artiste a dû, en effet, produire un nombre considérable d'œuvres remarquables, et les rares pièces qu'il nous a été donné de voir portent l'empreinte de son goût et de sa puissante originalité. D'une exécution irréprochable, sobre dans les détails, élégante dans la composition, toujours raisonnée, elles nous font déplorer une fois de plus la destruction impie des œuvres de ce grand artiste.

M. G. Bapst, qu'il faut toujours citer quand on parle des Germain, ne connait de cet orfèvre que trois pièces authentiques existant encore : Une écuelle en vermeil exécutée en 1733, sous Hubert Louvet; M. Paul Eudel l'a publiée dans son recueil « Soixante Planches d'orfèvrerie », et en attribuait la paternité à François-Thomas Germain et la propriété au cardinal Farnèse. C'est une double erreur; né en 1726, François-Thomas Germain n'avait que sept ans, il était donc impossible qu'il en fût l'auteur. D'ailleurs, les poinçons relevés par M. Eudel sur la pièce qu'il a eue entre les mains, et que nous avons reproduits et commentés plus loin au chapitre IV, ne peuvent laisser de doute à cet égard, et le dernier des Farnèse était mort en 1731 (2).

Le corps de l'écuelle est simple et de la forme coutumière; mais la bordure à filets enrubannés, accostée de deux oreilles plates très finement ciselées, lui donne un suprême aspect de richesse et d'élégance. Les oreilles portent en relief les armes du cardinal encadrées de rinceaux Louis XV. Le couvercle,

---

(1) G. Bapst, *les Germain*, page 80 et suivantes.

(2) Dans une communication faite récemment à la Société de l'histoire de l'art français, M. J.-J. Marquet de Vasselot, attaché au Musée du Louvre, constate que si l'écuelle de Germain porte les armoiries d'un cardinal, ce ne sont point celles des Farnèse, qui sont « d'or à six fleurs de lis d'azur », mais bien celles du cardinal portugais João da Motta e Silva, qui sont « de sinople à cinq fleurs de lis d'or ».

La similitude des emblèmes a pu tromper M. Paul Eudel. Mais l'attribution de M. Marquet de Vasselot est certaine, car le cardinal da Motta e Silva était ministre du roi de Portugal, Jean V, à l'époque où Thomas Germain travaillait pour la Cour; il n'est pas surprenant qu'un ministre de ce prince se soit adressé à lui.

décoré d'ornements gravés et ramoleyés et sur le dôme de canaux creux en spirales, est surmonté d'un artichaut fondu et ciselé dont l'exécution est particulièrement précieuse. Dans l'intérieur, on retrouve le goût recherché de l'orfèvre qui en a relevé la monotonie par une gravure délicate. Le plateau, de forme oblongue et à contours, présente un décor analogue à celui de l'écuelle et porte, gravées au centre, les armes du cardinal. Le contour est conçu pour encadrer les oreilles de l'écuelle, et, lorsque celle-ci est posée sur son plateau, l'effet d'ensemble est absolument exquis. Cette écuelle, pure merveille de goût et d'exécution, suffirait à immortaliser le nom de Th. Germain.

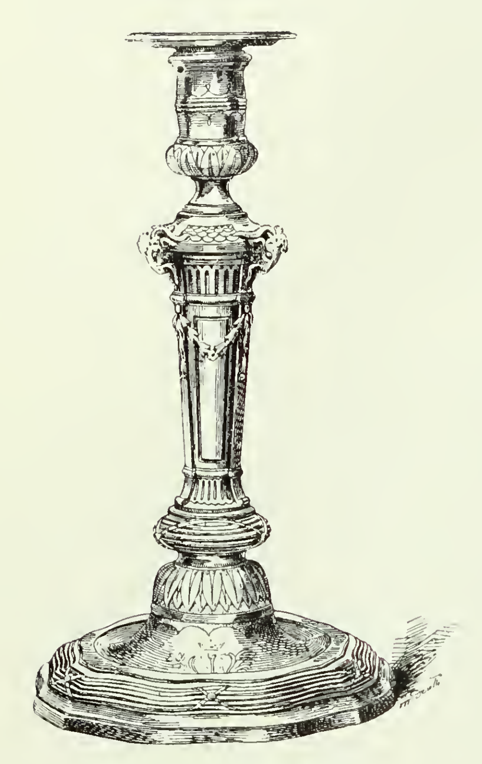


Ecuelle en vermeil, exécutée par Thomas Germain (1).
(*Collection Paul Eudel.*)

Un flambeau à tête de bélier, d'une construction si bien raisonnée et d'une ornementation sobre et élégante ; il fit partie de la collection du baron Pichon ; et enfin un flambeau d'étude à deux lumières, sur un socle à cannelures, deux branches s'enlacent pour maintenir une douille destinée à recevoir un abat-

(1) Après avoir fait l'ornement de collections d'amateurs célèbres : Léopold Double, Paul Eudel, prince Demidoff, elle vient d'être achetée par les Amis du Louvre, et fera désormais partie de nos collections nationales.

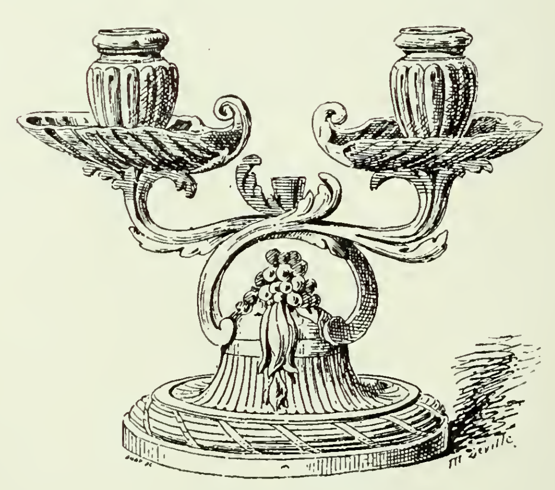
jour, les bobèches sont des vases à godrons portés dans des coquilles qui servent de bassins. Les poinçons donnent la date de 1747. Il fit également partie de la collection du baron Pichon.



Flambeau à têtes de bélier.
(*Dessin de Th. Germain.*)

De tels exemples suffisent pour donner à penser que ce ne furent pas les orfèvres de la Cour qui se livrèrent aux excès du genre baroque qu'on a à regretter dans certaines œuvres de cette époque. La Cour, en définitive, restait ce qu'elle avait toujours été depuis l'origine de la monarchie française, le centre permanent de l'élégance et du goût, dont l'influence, bienfaisante et féconde, s'exerçait sur l'industrie.

Mais il se produisit alors, ce qui était déjà arrivé au milieu du seizième siècle, au commencement et vers la fin du dix-septième : l'envahissement par les hommes d'argent de la haute société, le luxe désordonné de ceux-ci, l'étalage frénétique de leurs richesses, sans mesure et sans goût, eurent sur les arts la répercussion la plus fâcheuse. Dans ce moment critique, la Cour fut certainement le refuge, la planche de salut des artistes, la gardienne des traditions, ou plutôt le guide, l'élément pondérateur qui empêcha les décorateurs de tomber dans les pires excentricités. C'est pour cette classe des gens de finances, c'est pour la tourbe des vaniteux et des parvenus qui foisonnaient alors, et se poussaient par tous les moyens, que l'orfèvrerie se laissa aller à des fantaisies inacceptables, à ces grossières erreurs de proportions, à ce déchiquetage des formes, à ces compositions échevelées, ridiculement confuses et prétentieuses, dont les contemporains, dans les *Mémoires* et les journaux du temps, se moquaient si justement. En 1754, le dessinateur

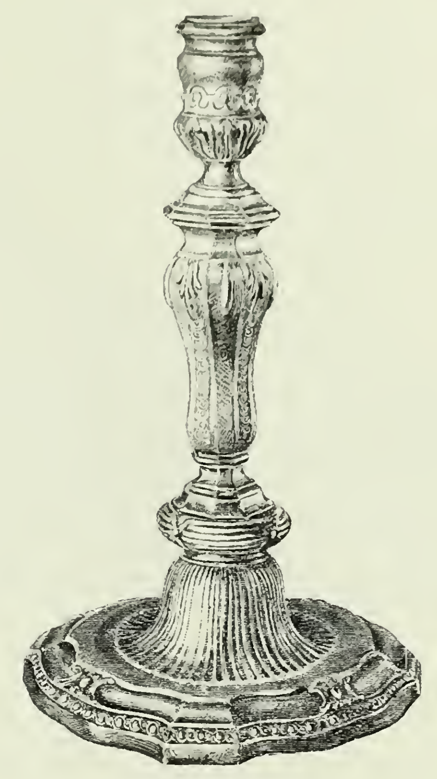


Flambeau de bureau.
(*Dessin de Th. Germain.*)

Cochin envoyait au *Mercure* sa spirituelle *supplication aux orfèvres*, où il raillait si vertement et avec tant de justesse les exagérations commises. « Nous leur se-
» rions infiniment obligés, disait-il, s'ils voulaient bien ne pas changer la destina-
» tion des choses, et se souvenir, par exemple, qu'un chandelier doit être droit et
» perpendiculaire pour porter la lumière, qu'une bobèche doit être concave pour
» recevoir la cire qui coule, et non pas convexe, pour la faire tomber en nappe
» sur le chandelier, et quantité d'autres agréments, non moins déraisonnables,



Flambeau Louis XV.
(*Collection de Mme Barat. — Musée centennal.*)



Flambeau Louis XV.
(*Les Germain*, par Bapst.)

» qu'il serait trop long de citer. » Quelques mois après paraissaient dans le même journal, sous le titre de *Conseils à un artiste pour faire observer certaines règles sur l'art de la décoration*, les réflexions suivantes qui ne sont pas moins judicieuses : « Sont priés les orfèvres, lorsque sur le couvercle d'un pot à
» ouille, ou sur quelque autre pièce d'orfèvrerie, ils exécutent un artichaut ou
» un pied de céleri de grandeur naturelle, de vouloir bien ne pas mettre à côté
» un lièvre grand comme le doigt, une allouette grande comme le naturel et
» un faisan du quart, ou du cinquième de sa grandeur, des enfants de la même
» taille qu'une feuille de vigne : des figures supposées de grandeur naturelle,
» sur une feuille d'ornement qui pourrait à peine soutenir sans plier un petit

» oiseau; des arbres dont le tronc n'est pas si gros qu'une de leurs feuilles, » et quantité d'autres choses aussi bien raisonnées. » Ces critiques pleines de bon sens étaient sans doute très justifiées. Mais encore une fois elles visaient les orfèvres d'un talent inférieur bien plus que les maîtres de la profession.

Dans les collections du Musée centennal, à l'Exposition de 1900, il n'y avait qu'un très petit nombre de pièces d'orfèvrerie appartenant à la première période du règne de Louis XV. On n'en trouvait pas ayant le caractère du style baroque, avec les exagérations ou les erreurs de proportion que signalait Cochin. La seule qui rappela un peu le genre de Meissonnier était un flambeau appartenant à Mme Burat (*page* 97). Encore témoigne-t-il d'une inspiration singulièrement assagie :



Légumier et son plat.
(*Collection de Mme Burat. — Musée centennal.*)

ses ornements rocailleux n'offrent point d'aspérités dangereuses pour les doigts, et la forme, qui n'a rien de compliqué, est très raisonnablement affirmée. On en peut dire autant de la cafetière si remarquable, évasée par le bas, et ressemblant à ces espèces de coquemar ou de bouillotte qui firent leur apparition à cette époque, et qu'on désigna sous le nom de *marabout* (*page* 99) : la forme en était empruntée aux vases orientaux qu'on importait alors en France en grandes quantités, et dont raffolaient les gens de la haute société. Que ce soit une cafetière ou un marabout, l'objet n'en était pas moins extrêmement intéressant en ce qu'il réunit au style rocaille très accusé un caractère de vigoureuse et mâle simplicité qui constitue son originalité. On remarquera avec quelle belle fermeté sont tracés sur le corps de cette pièce les godrons en creux, qui en sont pour ainsi dire le seul décor, et avec quelle franchise sont accusés et le bec et le bouton qui doit servir à soulever le couvercle. Peut-être faut-il également attribuer à cette période, aux environs de 1745, le légumier qui figurait dans le Musée

centennal (*page* 98). Cette pièce pourrait être signée de Thomas Germain, tant la composition a de noblesse, tant les ornements, dont la ciselure est parfaite, sont grassement et intelligemment modelés. En tout cas, cette œuvre indique le commencement de lassitude que montra le public pour l'ornementation rocaille à partir de l'année 1750 : On en avait décidément assez des extravagances du tarabiscotage, des décors déchiquetés, des saillies exubérantes, des motifs jetés pêle-mêle comme un défi au sens commun, des lignes constamment brisées par horreur de la symétrie, des feuillages qui ne ressemblent pas à des feuillages, des flots qui ne sont pas des flots et de toutes ces gentilles cacophonies de formes papillotantes et déconcertantes, qu'on ne peut pas décrire, pour lesquelles il n'y a pas de noms dans les dictionnaires, et dont le chaotique assemblage fut la parure du mobilier français dans la première moitié du règne de Louis XV. La vogue de cet art avait duré vingt-cinq ans à peu près. C'était beaucoup. Le génie de notre race comporte trop de clarté, a trop le sens de l'équilibre, pour qu'on ne s'explique pas facilement qu'il se soit arrêté juste à temps dans la voie où il s'était aventuré.



Cafetière godronnée Louis XV.
(*Musée centennal.*)

Comment s'opéra cette modification? Il est difficile de le dire avec exactitude; mais il est curieux de remarquer que, dès le premier tiers du dix-huitième siècle, les violences décoratives de Meissonnier, et l'exagération des faiseurs de *rocailles*, avaient donné lieu à de timides protestations. Les connaisseurs délicats s'étonnaient tout bas de ce style excessif et flamboyant. Le président de Brosses écrivait vers 1740 : « Les Italiens nous reprochent » qu'en France, nos pièces de vaisselle d'argent sont contournées et recon- » tournées, comme si nous avions perdu l'usage du rond et du carré (1); que » nos ornements sont du dernier baroque : cela est vrai. » Mais la plainte du président de Brosses ne fut pas écoutée, et il fallut attendre que Cochin prît la parole et rappelât les orfèvres à la saine raison dans sa supplication aux orfèvres, de 1754, dont nous parlons plus haut.

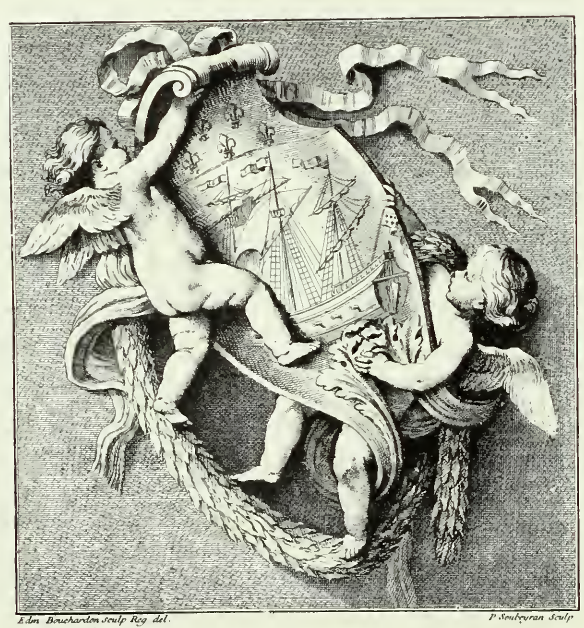
A partir de 1750, insensiblement, et sans qu'on s'en rendît compte, le goût du baroque s'apaisa, l'effervescence du premier moment se calma; les imagina-

(1) Paul Mantz : Recherches sur l'orfèvrerie française. *Gazette des Beaux-Arts.*

tions en délire se replièrent. Il semble que les artistes, effrayés eux-mêmes par la profondeur du gouffre où ils couraient, aient senti le besoin de se ressaisir, de mettre un frein à leurs fantaisies par trop déraisonnées, en un mot de se régler. On resta encore fidèle au genre rocaille, mais avec plus de ménagements, une sorte de discipline, de réflexion et de jugement. C'est alors que ce genre prit véritablement les allures d'un style, avec ce que le mot comporte de fixité dans les principes, de choix raffiné et d'épuration des éléments dont il est l'essence.

Thomas Germain n'y fut certes pas étranger, et les orfèvreries authentiques, dont nous avons reproduit l'image fidèle, contrastaient avec celles exécutées sous l'influence de Meissonnier et de ses élèves.

Son goût et son expérience étaient si bien appréciés de ses contemporains, que dans la description des fêtes données par la Ville de Paris à l'occasion du mariage de Madame Louise-Elisabeth de France avec don Philippe, infant et grand amiral d'Espagne, les 29 et 30 août 1739, nous trouvons le nom de *Thomas Germain, écuyer, orfèvre ordinaire du roi*, associé à celui des échevins qui procédèrent à leur organisation, et vraisemblablement aussi à l'exécution de l'admirable recueil qui nous a conservé le souvenir de ces fastueuses réjouissances.



Ecusson de la Ville de Paris,
figurant dans le *Recueil descriptif des fêtes du mariage de Madame Louise-Elisabeth de France, en 1739.*



Fragment d'encadrement par Le Lorrain, exécuté pour le mariage du Dauphin avec la princesse Marie-Josèphe de Saxe, 1747.

CHAPITRE QUATRIÈME

La corporation des orfèvres et ses règlements. Maîtres et apprentis. — Conditions du travail. — Poinçons de garantie. Orfèvres connus de 1720 à 1750. Les « Éléments d'orfèvrerie » composés par Pierre Germain (dit le Romain). Spécialité des boîtes et tabatières à portraits.



AVANT de pousser plus loin notre étude, il convient de nous arrêter un moment sur une question qui a son intérêt. Quelle était, au milieu du dix-huitième siècle, la situation des orfèvres en France? Comment se trouvait organisée leur corporation, et à quels règlements administratifs devaient-ils obéir? Quelles étaient les conditions du travail, les relations de maître à compagnons et apprentis, les garanties imposées pour l'authenticité de la valeur des ouvrages fabriqués? En un mot de quelle manière, au double point de vue économique et social, vivaient les orfèvres sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI?

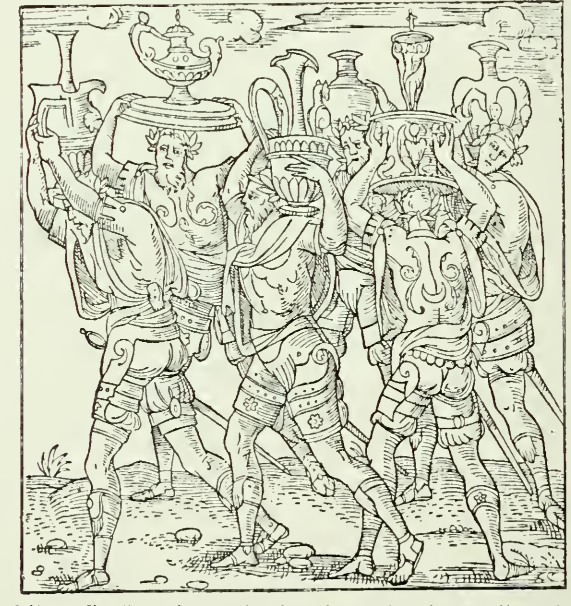
Il faut remarquer que, parmi les corps de métiers, les orfèvres avaient de tout



Les orfèvres parisiens portant le dais à l'entrée du roi Louis XII à Paris (1498).

temps joui d'un sort privilégié. Dans les cérémonies publiques, les jours de grands cortèges officiels, ils marchaient immédiatement après les échevins, et bien souvent ils avaient été admis à l'honneur de porter le dais royal.

Les miniatures du quinzième et du seizième siècle, dont nous donnons les reproductions, nous ont conservé le souvenir de ces cortèges. A l'entrée du roi Louis XII à Paris, les orfèvres, vêtus de longues robes de velours cramoisi, portaient les hampes d'un « ciel de drap d'or broché, semé de fleurs de lys et de roses vermeilles ». A Rouen, à l'entrée de Henri II, les orfèvres portaient sur leurs épaules les plus beaux produits de leur art. Nulle corporation ne fut plus en faveur auprès des souverains, et la présence d'un orfèvre dans la résidence du prince était envisagée comme le signe caractéristique de son pouvoir souverain. La considération toute spéciale, qui naissait de cette familiarité, rejaillissait sur la corporation tout entière.



Pièces d'orfèvrerie portées dans le cortège, lors de l'entrée de Henri II à Rouen (1551).

Non seulement, à Paris, les orfèvres eurent l'insigne honneur de figurer officiellement dans nos cérémonies publiques, mais, comme l'a fait observer Diderot, le corps de l'orfèvrerie a fréquemment fourni des sujets pour les places municipales et la juridiction consulaire, et c'est le

seul chez lequel, depuis au moins trois cents ans, on ait pris un prévôt des marchands. Etienne Marcel, le célèbre prévôt, n'appartenait-il pas à une famille d'orfèvres, et Thomas Germain, le grand orfèvre du dix-huitième siècle, n'était-il pas échevin de la Ville de Paris?

Depuis le Moyen Age, une considération exceptionnelle s'était attachée à leur profession, aussi bien en France qu'à l'étranger. En Espagne, l'empereur Charles-Quint leur avait accordé le droit de s'habiller avec des vêtements de soie, pour bien marquer qu'il les considérait comme exerçant non un métier, mais un art « noble et délicat », et leurs statuts qui, en effet, les désignent comme des artistes et non des artisans (*artifices y no oficiales*), contenaient cette clause explicative : « Si celui qui exerce cette profession, n'entend l'art de la géométrie pour la proportion de la longueur et de la largeur des objets qu'il crée, s'il ne sait l'art et la science de la perspective pour dessiner et tracer ce qu'il veut exécuter..... il ne peut être artiste ni orfèvre » (1). En Italie, où les plus illustres sculpteurs de l'époque de la Renaissance avaient fait leur éducation dans la boutique des orfèvres, ces derniers étaient traités avec les plus grandes distinctions et voyaient s'ouvrir devant eux toutes les portes.



Armoiries des orfèvres parisiens.
Musée Carnavalet.

Les orfèvres, comme presque tous les corps de métiers, avaient des armoiries et des jetons.

Les armoiries remontent à une époque très ancienne. Suivant la tradition, elles avaient été concédées à la corporation, en 1336, par Philippe de Valois. Elles étaient de gueules à une croix d'or, cantonnée, aux premier et quatrième quartiers d'un ciboire d'or, et aux deuxième et troisième quartiers, d'une couronne aussi d'or; le chef d'azur semé de fleurs de lis d'or. La devise *in sacra inque coronas*, qui accompagne l'écusson, s'explique par les attributs du blason.

(1) Baron Ch. Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, pages 112 et 113.

le ciboire pour l'orfèvrerie religieuse, la couronne pour l'orfèvrerie civile.

Le développement considérable que prit, dès le règne de Louis XIV, la fabrication des jetons, fit que les orfèvres, voulant avoir comme les autres corporations des jetons à distribuer à leurs confrères, firent graver un seul coin pour le revers avec les armoiries et la devise de la corporation, se contentant pour la face de l'effigie royale de l'année. Les jetons de 1698 et de 1700 furent gravés par Joseph Roëttiers et Thomas Bernard. En 1705 on remarque une exception à cette règle, et le revers portait un type qui n'offrait aucun rapport avec le métier d'orfèvre : saint Jacques portant la gourde du pèlerin avec la devise, *itque docetque viam*, ne saurait s'appliquer aux orfèvres qui avaient toujours connu le chemin de la probité.



Jetons de la corporation des orfèvres aux dix-septième et dix-huitième siècles.

Sous Louis XV, nous retrouvons l'effigie royale, mais l'écusson a changé de forme. L'ancien type employé sous Louis XIV a été modifié, il est à la mode de l'époque, car on l'a entouré de guirlandes et de cornes d'abondance. Les effigies royales changeaient avec la date. Le musée de l'Hôtel des monnaies en possède un portant à la face un Louis XV enfant couronné de lauriers. LUD. XV. D. G. FR. et NAV. REX. Plus tard, l'effigie du roi en 1730, avec l'exergue LUD. XV. REX. CHRISTIANISS. Elles étaient l'œuvre du célèbre Joseph-Charles Roëttiers, qui fut graveur général des monnaies de 1727 à 1753 (1).

En France, ils n'étaient pas moins favorisés, et la tradition, qui, de longue date, en avait fait une classe à part d'artistes à la fois et de marchands, se fortifia de tout le lustre dont le roi Louis XIV se plut à les entourer, soit au Louvre, soit aux Gobelins où il les logeait, comme on sait, et leur prodiguait ses bonnes

(1) *Revue de la bijouterie.* Les jetons de la corporation des orfèvres, par F. Mazerolle, archiviste de la Monnaie.

grâces. Peu à peu, les orfèvres, à Paris surtout, avaient formé non seulement une corporation riche et puissante, très jalouse de ses prérogatives et fière à bon droit de sa vieille réputation de probité, mais comme une sélection et une élite particulièrement honorée dans la bourgeoisie. Plusieurs d'entre eux possédaient de grands biens, tel Delaunay, qui mourut en 1727 riche à millions. Ceux qui, par leurs relations avec la Cour, purent obtenir quelque influence, ne tardèrent pas à en profiter. A mesure qu'on avance dans le dix-huitième siècle, on les voit se pousser avantageusement dans le monde, contracter de belles alliances, faire parvenir leurs fils à de hauts emplois, et même obtenir, comme Roëttiers, des lettres de noblesse.

Au surplus, n'entrait pas qui voulait dans le corps des *orfèvres joailliers* (1). L'accès n'en était pas des plus faciles. A Paris, on n'en comptait pas plus de trois cents : c'était le nombre fixe qui ne devait pas être dépassé, et auquel on s'était arrêté pour éviter l'encombrement. Au commencement du dix-septième siècle, il était de 425 à Paris ; mais la refonte des statuts de la corporation, en 1679, ramena cette limite rigoureuse que François Ier, en 1543, avait déjà fixée, et qui subsista jusqu'à la Révolution. En réalité le métier d'orfèvre était une charge ressemblant quelque peu à celle des notaires ou autres officiers ministériels, et à laquelle on n'était nommé que sur la proposition de la Corporation, par un arrêt de la Cour des Monnaies, qui correspondait à peu près à la Cour des Comptes actuelle. « Ceux qui postulaient une de ces charges, dit M. Germain Bapst (2), devaient avoir fait huit ans d'apprentissage chez un maître déjà exerçant. Après ces huit années, ils devaient présenter aux gardes de la Communauté, qui en constituaient la chambre de discipline, un chef-d'œuvre, c'est-à-dire un objet exclusivement travaillé par eux, et qui témoignait de leurs connaissances dans toutes les branches de l'art qu'ils demandaient à exercer publiquement. Si les syndics de la communauté trouvaient l'ouvrage suffisant, et si la moralité de l'apprenti était reconnue, il était déclaré apte à devenir orfèvre. Alors, comme font de nos jours les principaux clercs pour acquérir une étude, l'apprenti s'abouchait avec un orfèvre qui désirait se retirer ou avec les héritiers d'un maître qui venait de mourir. Quand il était d'accord avec les intéressés sur l'achat du fonds de commerce, il adressait une requête à la Cour des Monnaies qui confirmait ou repoussait le marché, et qui, en cas d'acceptation, rendait, au nom du roi, un arrêt nommant le postulant maître-orfèvre à Paris. Souvent des familles se transmettaient pendant plusieurs siècles la même charge. Les familles des Haultement, des Marcelle, des Lerondelle, des Toutain, des Dujardin, des Ballin, des Boutroux-Desmarets, des Bocker,

(1) Les statuts et règlements de la corporation antérieurs au dix-septième siècle ne contiennent pas ce terme de *joailliers*, qui n'apparaît d'une façon constante qu'à partir de 1679. Ce n'est d'ailleurs qu'une question de mot et d'usage, car la profession d'orfèvre comprenait la joaillerie et la bijouterie. Il est assez curieux toutefois de noter que ce n'est qu'au dix-septième siècle qu'on ait senti le besoin de préciser en ajoutant parfois le qualificatif de joaillier dans les statuts.

(2) Germain Bapst, *l'Orfèvrerie française à la Cour du Portugal au dix-huitième siècle* (1892, grand in-8°), page 37.

des Roëttiers, conservèrent ainsi depuis le quinzième siècle jusqu'en 1789 des charges que, dans chaque famille, on se passait pieusement de père en fils. »

Bien que, depuis l'origine des corporations et l'établissement du *Livre des métiers* d'Etienne Boileau qui date du treizième siècle, les statuts des orfèvres aient donné lieu à une multitude infinie d'ordonnances et à des remaniements fréquents, on doit reconnaître qu'au fond ils subirent très peu de changements. Les côtés techniques de la profession, qui y sont décrits parfois avec assez de détails, restent sous le règne de Louis XV à peu de chose près les mêmes qu'ils avaient été sous Philippe-Auguste. C'est que le travail des orfèvres avait atteint son perfectionnement dès l'origine et ne comportait pas plusieurs manières de procéder. D'autre part ce sont toujours, dans ces statuts, les mêmes prescriptions relatives à la durée de l'apprentissage qui était de huit années, à celle du compagnonnage, qui était de deux années, et aux brevets de maîtrise. Aux dix-septième et dix-huitième siècles, la réception d'un maître orfèvre donnait lieu à des réunions où le brevet signé du fermier et des gardes en exercice était remis aux ayants droit, avec un cérémonial déterminé. Nous donnons ici le brevet de Simon Desormeaux, reçu maître en 1725. Néanmoins, au dix-huitième siècle, les enfants de maîtres furent parfois dispensés de l'apprentissage et du compagnonnage, voire même du chef-d'œuvre quand ils avaient été formés par les orfèvres du roi logés au Louvre, ou lorsqu'ils avaient travaillé pendant six ans dans la manufacture des Gobelins. En définitive, la cause déterminante qui amena tant de modifications successives aux statuts fut la préoccupation constamment plus grande de forcer les orfèvres à n'employer que des matières d'or et d'argent au titre le plus élevé, à donner sur ce point les garanties les plus complètes et à empêcher les fraudes qui pouvaient être commises. Il suffit de comparer les textes des statuts édictés aux différentes époques pour apprécier la gradation des mesures prises à cet égard. On en jugera par le résumé suivant.

Au treizième siècle, dans le *Livre des métiers* d'Etienne Boileau, il n'est imposé aux orfèvres de la Ville de Paris d'autres conditions que d'employer l'or à *la touche de Paris,* laquelle touche *passe touz les ors de quoi en oevre en nule terre* et de n'ouvrer *d'argent qu'il ne soit aussi bon come estelins.*

Les estelins ou *esterlings,* comme on disait communément, étaient le sterling, monnaie d'argent d'Angleterre ayant cours en France, depuis le règne de Louis le Gros; elle était considérée, à l'époque de ces règlements, comme l'étalon d'argent le plus pur. « L'Angleterre qui conserve tout, a dit M. de Laborde, a conservé ses *livres sterling.* » Les orfèvres exigeaient qu'on n'employât l'argent qu'au titre du sterling, ou des esterlins, principalement pour les bijoux.

En 1355, statuts du roi Jean, et en 1379, statuts de Charles V, qui sont un seul et même texte. On y retrouve les formules d'Etienne Boileau avec des règlements nouveaux plus précis. Le type de l'argent admis est appelé « Argent le Roy » à



ARMOIRIES DU CORPS DES ORFÈVRES.

Noms des six gardes en charge en 1726.

(Gravure extraite de la Collection Delamare. Bibl. nat., ms. fr. 21797, fol. 222.)

onze deniers, douze grains le marc. Les rubis, grenats, émeraudes, améthystes, doivent être sertis sans feuille dans le fond, les perles d'Orient ne peuvent être mélangées avec les perles d'Ecosse, plus communes. Pour les perles, comme pour le titre de l'or, on admet une tolérance, ou, comme on disait alors, « un remède » au sujet des joyaux d'église qui atteignent souvent de grandes dimensions. L'obligation de seing ou poinçon des orfèvres, prescrit pour la première fois en 1275, est confirmée. Enfin l'administration de la Communauté passe de trois à six jurés, nombre qui ne sera plus dépassé (1).

En 1421 et 1429, statuts et arrêt soumettant les orfèvres à l'inspection des maîtres généraux des monnaies, et les obligeant à ajouter leur poinçon particulier à celui de la Communauté. C'est l'intervention directe de l'Etat qui commence ; désormais les orfèvres sont placés sous l'autorité et le contrôle de la juridiction de la Cour des Monnaies, qui ne cessera plus de s'exercer sur eux. Les précautions se multiplient à leur égard pour l'observation des lois concernant l'emploi des matières précieuses.

En 1504, Louis XII, pour faciliter la surveillance, va jusqu'à forcer les orfèvres à inscrire sur un registre tous les objets qu'ils vendent, avec mention à part du prix du métal et du prix de la façon.

En 1534, François Ier confirma les statuts de 1355.

En 1543, le même roi, sur les remontrances faites aux maîtres généraux des monnaies, promulgue un nouveau texte de règlement pour l'orfèvrerie dans tout le royaume. Fait très particulier et qu'il faut noter, c'est que ce règlement a la forme impérative des édits. Chaque article se termine par les termes consacrés : « Statuons et ordonnons ». C'est le signe encore plus marqué de l'ingérence directe de l'administration dans les affaires de la communauté de Saint-Eloi. L'or, à 22 carats, sera vendu de 149 à 163 livres le marc, en comptant la façon en sus. Tout or inférieur à 21 carats sera cassé. L'argent sera à 11 deniers 12 grains le marc, titre de Paris. Les maîtres orfèvres continueront à émailler leurs ouvrages comme ils l'entendront, et à tailler tous les genres de pierres précieuses. Enfin, pour la délicate question des visites, la concession est accordée aux orfèvres qu'elles pourront être faites par les gardes naturels de la communauté, mais à la condition d'être contrôlées par les maîtres généraux des monnaies.

En 1555, paraît une ordonnance de Henri II qui, suivie d'arrêts et de règlements divers, destinés à procurer des ressources au Trésor sous forme de prix de maîtrise, bouleverse l'ordre établi pour les réceptions et constitue une véritable refonte des statuts anciens. Les orfèvres dans leurs luttes contre certaines corporations rivales, telles que celles des merciers, des horlogers, perdent sensiblement du terrain.

---

(1) R. de Lespinasse et F. Bonnardot, *le Livre des métiers* d'Etienne Boileau, dans la collection de l'*Histoire générale de Paris* 1879, in-4°, page 32.

En 1679, Louis XIV donne de nouveaux statuts se rapprochant de ceux de 1555, et corrigeant ceux-ci en tenant compte de toutes les décisions survenues dans l'intervalle. Ils furent discutés par les maîtres orfèvres, par la Cour des Monnaies, par le Conseil privé. Ils ne touchent pas à tous les points des règlements, mais seulement à ceux qu'on voulait perfectionner; la marque de l'or, question capitale, est encore une fois fixée et précisée. Le contrôle est de plus en plus obligatoire. Les instructions pour les marques, poinçons, contremarques, etc,... sont minutieusement stipulées, ainsi que l'endroit de chaque pièce devant porter le dit poinçon. La liste exacte des maîtres orfèvres avec leur demeure sera dressée chaque année. Leur caution est élevée de 20 marcs d'argent à 1 000 livres. Tous doivent avoir boutique ouverte, sinon rendre leur poinçon. Dans cette boutique, le travail doit pouvoir être vu facilement du public; les forges et fourneaux scellés en plâtre à six pieds de la rue sans qu'il soit permis d'en mettre ailleurs, dans l'arrière-boutique ou la salle basse, à moins de permission spéciale. Les merciers reçoivent l'autorisation de vendre des pièces d'orfèvrerie fabriquées à l'étranger, mais à condition d'en faire la déclaration au bureau des orfèvres où celles-ci seront marquées d'un poinçon spécial. Les veuves des maîtres orfèvres pourront continuer le commerce des marchandises d'orfèvrerie et joaillerie en boutiques « ouvertes », mais seront obligées de les faire poinçonner par un maître exerçant qui sera responsable de l'aloi des matières. Les statuts de 1679 restèrent en vigueur, presque sans modification, jusqu'à la Révolution.

Tels sont, succinctement analysés, les règlements qui pendant des siècles ont régi la corporation des orfèvres, et qui ont contribué assurément, à travers les révolutions, à maintenir les nobles traditions de leur métier. Aujourd'hui encore, la probité de l'orfèvre parisien, conservée intacte au milieu de l'avilissement de toutes les marchandises, lui permet de dire, comme au treizième siècle, — selon une juste remarque, — avec vérité et sans forfanterie, que son or *passe tous les ors de la terre* (1).

Durant le dix-huitième siècle, la corporation des orfèvres, qui avait eu à soutenir maintes fois dans les âges précédents des luttes souvent difficiles, tantôt contre le pouvoir pour défendre son indépendance, et tantôt contre des communautés rivales qui prétendaient empiéter sur ses privilèges, semble avoir vécu d'une existence assez paisible. Les édits, ordonnances, lettres patentes ou arrêts qui la concernent, ne présentent pour cette époque qu'un intérêt relatif. Il faut noter toutefois les dernières phases de ses antiques démêlés avec des métiers tels que

(1) René de Lespinasse : *les Métiers et Corporations de la Ville de Paris* (1892, in-4°), pages 1-60. — C'est d'après les documents publiés dans ce savant ouvrage que nous avons résumé les anciens règlements de la corporation des orfèvres. Nous les avons d'ailleurs contrôlés avec le recueil entrepris par la communauté des Orfèvres et imprimé en 1759 sous la direction de Pierre Leroy : c'est un véritable code rédigé en 14 titres et 145 articles, avec textes à l'appui de chaque question.

ceux des *graveurs*, des *lapidaires*, des *batteurs d'or*, des *couteliers*, des *balanciers*, des *émailleurs*, des *horlogers*, etc,... qui, tout en ayant des points de contact avec celui des orfèvres, s'étaient toujours efforcés de s'en distinguer et de garder leurs statuts propres, en refusant de se laisser absorber. Ainsi, la corporation des *graveurs* obtenait encore, en 1737, le renouvellement d'une ancienne ordonnance qui empêchait les orfèvres de graver des sceaux. Mais quelques années plus tard, en 1751, les orfèvres n'en parvenaient pas moins à arracher une répétition d'un arrêt de 1662 qui les laissait absolument libres de graver tout ce qu'ils voudraient



Atelier d'orfèvres, avec fenêtres sur la rue, au dix-huitième siècle.

sur leurs œuvres d'or et d'argent. De même que les *lapidaires* (qui pourtant ne devaient guère porter ombrage à qui que ce fût, eux dont la profession était si limitée et si ingrate), ayant émis, en 1740, la prétention de faire prendre à leurs jurés le même titre de *gardes* qu'avaient les jurés de l'orfèvrerie, se virent rudement refuser cette autorisation. Ils finirent, de guerre lasse, par se laisser incorporer aux orfèvres en 1781. Quant aux *émailleurs* ou *patenôtriers* (1), ils avaient depuis longtemps renoncé à toute lutte avec les fiers disciples de saint Eloi, et dès 1718 leur fusion fut prononcée avec les fabricants d'orfèvrerie d'imitation ou orfèvres-faussetiers; les *batteurs d'or*, dont le métier consiste à convertir en

(1) Ce gracieux nom de *patenôtriers* était emprunté depuis le moyen âge au grain du chapelet ou *pater noster*. Les patenôtriers, à l'origine, émaillaient toutes sortes d'objets, comme l'indiquent leurs statuts de 1309. Mais, peu à peu, ils avaient restreint leur travail aux substances communes, et aux objets bon marché, boucles, boutons, chapelets, etc., laissant le champ libre aux orfèvres pour l'émaillerie de l'or et de l'argent.

feuilles plus ou moins minces l'or, l'argent ou le cuivre pour les différentes applications de dorure, se considéraient aussi comme « membres des orfèvres » tout en soutenant la spécialité de leur travail (1) et leur droit à une maîtrise distincte. Leur communauté comprenait vingt-huit maîtres au milieu du dix-huitième siècle. Elle maintint son autonomie jusqu'en 1776, date à laquelle la nouvelle organisation par Turgot la fit définitivement confondre avec les orfèvres. Ces derniers éprouvèrent plus de résistance de la part des *couteliers*, avec qui, depuis le seizième siècle, ils n'avaient guère cessé d'être en contestation. Ce métier, d'ailleurs, prenait de plus en plus d'extension. Durant la Renaissance, le luxe des armes dorées et damasquinées avait fait naître les « doreurs sur métaux » qui formèrent une corporation spéciale, reconnue en 1565. Au dix-huitième siècle, les couteliers, entraînés par le goût croissant des élégances qui amenait leur industrie à employer continuellement les métaux précieux, furent plus d'une fois en butte aux protestations des orfèvres qui voulurent les empêcher de fabriquer des ustensiles d'argent et d'or. Finalement, en 1756, les couteliers, dont la corporation ne comprenait pas alors moins de cent vingt maîtres, réussirent à faire rendre à la Cour des Monnaies un arrêt leur permettant de fondre et employer pour la confection des instruments de chirurgie, manches et lames de couteaux, branches de ciseaux, et généralement de tous les ouvrages de leur art, les matières d'or et d'argent (2). C'était pour eux, après tant d'années d'entraves, une brillante victoire et la liberté de l'essor !

Il est curieux de constater qu'à diverses reprises, au dix-huitième siècle, les orfèvres durent eux-mêmes provoquer des mesures répressives contre certains de leurs confrères qui, cédant à la tendance de l'époque, pour les matières en simili, usaient parfois de procédés suspects. Un arrêt du Conseil d'Etat défendit notamment « d'employer aucun parfum ou fumage pour donner à l'argent la teinture ou couleur d'or ». Par contre, ils furent autorisés à exécuter certains « menus objets, comme étuis, boutons, boëtes, etc., au titre seulement de 20 karats 1/4 au remède d'un quart de karat » (3). Les contraventions de n'importe quel genre étaient, il faut insister encore sur ce point, extrêmement rares. Respectueux de la loi et de leurs règlements, connaissant bien leurs devoirs envers l'administration et les respectant, foncièrement dévoués aux intérêts corporatifs, les maîtres orfèvres s'entendaient admirablement à conduire leurs affaires. En 1745, la communauté, qui était charitable et entretenait une quarantaine de confrères tombés dans la misère, se trouva endettée par les nombreuses répa-

---

(1) Les batteurs d'or étaient, de même que les fileurs d'or, soumis à la corporation des orfèvres, tout en ayant leur corporation distincte, placés également sous la juridiction de la Cour des Monnaies. « Les batteurs d'or, dit le *Guide des marchands* de 1766 (page 163), réduisent l'or et l'argent en livrets; le livret est de 25 feuilles, et l'once d'or battu donne 1 600 feuilles de 37 lignes carrées chacune. » Un lingot d'or de la valeur de 40 francs permet d'obtenir une feuille couvrant une surface de 40 mètres carrés.

(2) R. de Lespinasse, ouvrage cité, page 60.

(3) Déclaration du roi du 23 novembre 1721.

Poinçon de Charge	Poincon de la Maison Commune	Poinçon de l'Orfèvre	Poinçon de décharge
Perrine 1698 1703	1699	Jean Quin différent un petit de pique	une Couronne
Etienne Baligny 1703 - 1712	1708	J Michel Montaigne différent: Un Lambel	Une mouche
Charles Cordier 1722 - 1727.	1726	Robert Mognart différent. Une Etoile	un Soleil
Hubert Louvet 1732 - 1738	1733	Thomas Germain différent une Toison	un Chien passant
Antoine l'Échaudel 1744 - 1749	1748	Jacques François Balzac différent une Rosace	une tête d'oiseau
Eloi Brichard 1756 - 1762	1759	François Thomas Germain différent une Toison.	une tête de profil
Fouache 1744 - 1780	1775	J.T. Vancoubeghen différent un Lys.	une tête de Lynx
Henri Clavel 1780 - 1789	1786	François Joubert différent: un Cœur	une aiguière

Relevé des principaux poinçons d'orfèvres de 1699 à 1786.

rations de ses bâtiments : logements des maitres pauvres et des veuves, du chapelain, du clerc et du concierge ; laboratoire pour essais des ouvrages d'or, bureau pour le fermier de la marque d'or, salle des assemblées, etc. La somme due se montait à 160 000 livres, plus un emprunt enregistré de 100 000 livres. Pour liquider la situation, on eut l'idée de faire payer à tout orfèvre, au moment de la présentation de leurs ouvrages à la marque du poinçon de décharge, cinq sols par marc d'argent mis en œuvre et dix sols par once d'or, non imputés sur la matiere, mais uniquement sur la façon, et sans exiger du public aucune augmentation sur le prix des ouvrages » (1). Grâce à cette redevance volontaire, la dette fut vite éteinte.

Les maitres ne toléraient pas les manquements aux statuts de la part de leurs apprentis ou de leurs compagnons. Ceux-ci n'avaient pas le droit de travailler ailleurs que dans la boutique à laquelle ils appartenaient, et d'être payés autrement qu'au mois ou à la semaine. Une ordonnance de police de 1732 fait défense expresse de recevoir salaire à la pièce ou à la tâche, « de s'attrouper ni porter des épées ». De leur côté, les maitres ne pouvaient recevoir chez eux aucun compagnon que celui-ci ne montrât le congé de son précédent maitre, et ne fournit le motif pour lequel il l'avait quitté. Les rapports des apprentis et des patrons étaient habituellement affectueux. On verra plus loin combien furent fréquents, au dix-huitième siècle, les mariages entre les filles de maitres et leurs apprentis. M. Germain Bapst a cité à l'appui de cette assertion le contrat d'apprentissage de Pierre Germain avec Nicolas Besnier, orfèvre ordinaire du roi aux galeries du Louvre (2). Besnier s'engageait vis-à-vis de son apprenti à « lui montrer et enseigner l'art et le métier d'orfèvre sans luy en rien celler ni cacher, et à le traiter doucement comme il convient ». L'apprenti, de son côté, doit « s'entretenir de vestements honnestes suivant son état, se blanchir, se nourrir, se loger à ses dépens ». Il promet de servir son maître « fidèlement et lui obéir en tout ce qu'il luy commandera de licite ». Il favorisera ses intérêts et lui évitera tout dommage et « l'en avertira s'il en vient à sa connaissance », l'apprenti promet de ne pas s'absenter pendant les huit années que dure son apprentissage, ni « aller travailler ailleurs pendant le dit temps ». Enfin, l'apprenti ne recevait aucune rémunération, mais il n'avait rien non plus à payer pour son instruction (3).

Il nous faut dire maintenant quelques mots de la question des poinçons qui étaient apposés sur les pièces d'orfèvrerie. Elle a une grande importance pour l'histoire de cet art, et offre un vif intérêt pour les collectionneurs. En effet,

(1) Voir Lespinasse, ouvrage cité, page 55.

(2) Il s'agit ici non pas du fameux Pierre Germain, l'orfèvre de Louis XIV, père de Thomas Germain, dont il a été question, mais d'un homonyme avec lequel il est parfois confondu et qui est l'auteur des *Eléments d'orfèvrerie*. Il a été plus communément désigné sous le nom de Pierre Germain II dit Le Romain. Le contrat d'apprentissage de celui-ci est un document encore inédit. Il se trouve aux Archives nationales, Z 1 B 113, f° 274.

(3) Germain Bapst, *l'Orfèvrerie française à la Cour de Portugal au dix-huitième siècle*, page 39.

comme les pièces d'argenterie ancienne sont devenues d'une insigne rareté et qu'il est extrêmement difficile d'en rencontrer d'une authenticité indiscutable, tout à fait exempte des retouches ou des maquillages que leur font trop souvent subir les contrefacteurs qui ont acquis dans ce genre une habileté extraordinaire, on conçoit l'utilité qu'il y a de pouvoir reconnaître à des signes certains les œuvres *vraies* des fausses, bien ou mal imitées. Or, les poinçons peuvent fournir cette certitude, et indiquer en même temps le nom de l'orfèvre et la date d'exécution de la pièce.

On a vu plus haut que, sous l'ancien régime, et principalement au dix-huitième siècle, toute pièce d'orfèvrerie devrait obligatoirement être marquée des quatre poinçons suivants :

Le poinçon de maître. Il était composé d'abord des initiales du maître orfèvre, ensuite d'une devise à son choix, ou *différent*, puis d'une fleur de lis couronnée, enfin de deux petits ronds ou points ressemblant à deux grains posés parallèlement, afin de rappeler continuellement au fabricant qu'il n'avait que deux grains de « remède » dans l'emploi des matières d'argent. Le tout ne pouvait dépasser, y compris le champ, la dimension de deux lignes de hauteur sur une ligne un quart de largeur. Chaque maître orfèvre était tenu de faire insculper son poinçon sur une planche de cuivre déposée au greffe de la Cour des Monnaies et sur une autre déposée au bureau des orfèvres, pour servir en cas de contravention. La devise ou *différent* était spéciale à chaque maître. Par exemple, Thomas Germain avait une *toison;* Etienne Jaunetz, un *marc;* François Joubert, un *cœur;* Robert Magnart, une *étoile;* Louis Regnard, un *renard;* Lehendrick, une *colonne;* R.-J. Auguste, une *palme*, etc...

Le poinçon de charge. C'était celui qu'apposait le fermier des droits du roi, et qui attestait que chaque pièce avait bien été déclarée en son premier état d'ébauche, quand l'orfèvre venait acquitter l'impôt prélevé sur les matières d'or et d'argent. L'usage de ce poinçon datait de l'établissement de l'impôt sur l'argenterie par Louis XIV en 1672. Chaque ville avait son poinçon spécial, représentant *toujours* une lettre de l'alphabet. Pour Paris, c'est la lettre A couronnée qui fut adoptée; le dessin en fut modifié à chaque mutation du fermier. Tantôt l'A traverse la couronne, tantôt cette dernière se trouve au-dessus ou au-dessous, à droite ou à gauche de la lettre. Jusqu'en 1732, la couronne est tantôt fleurdelisée, tantôt ouverte ou fermée, quelquefois simplement surmontée de quelques fleurons ou accompagnée d'ornements divers. Mais, à partir de 1732, c'est toujours une couronne royale fermée qui surplombe l'A du fermier.

Poinçon de la maison commune. Immédiatement après avoir été marquée du poinçon de charge, la pièce passait au bureau des orfèvres où les gardes de l'orfèvrerie avaient à vérifier si elle était aux titres voulus et exigés par la loi, c'est-à-dire au titre de 11 deniers 12 grains pour l'argent, et de 20 karats un quart pour



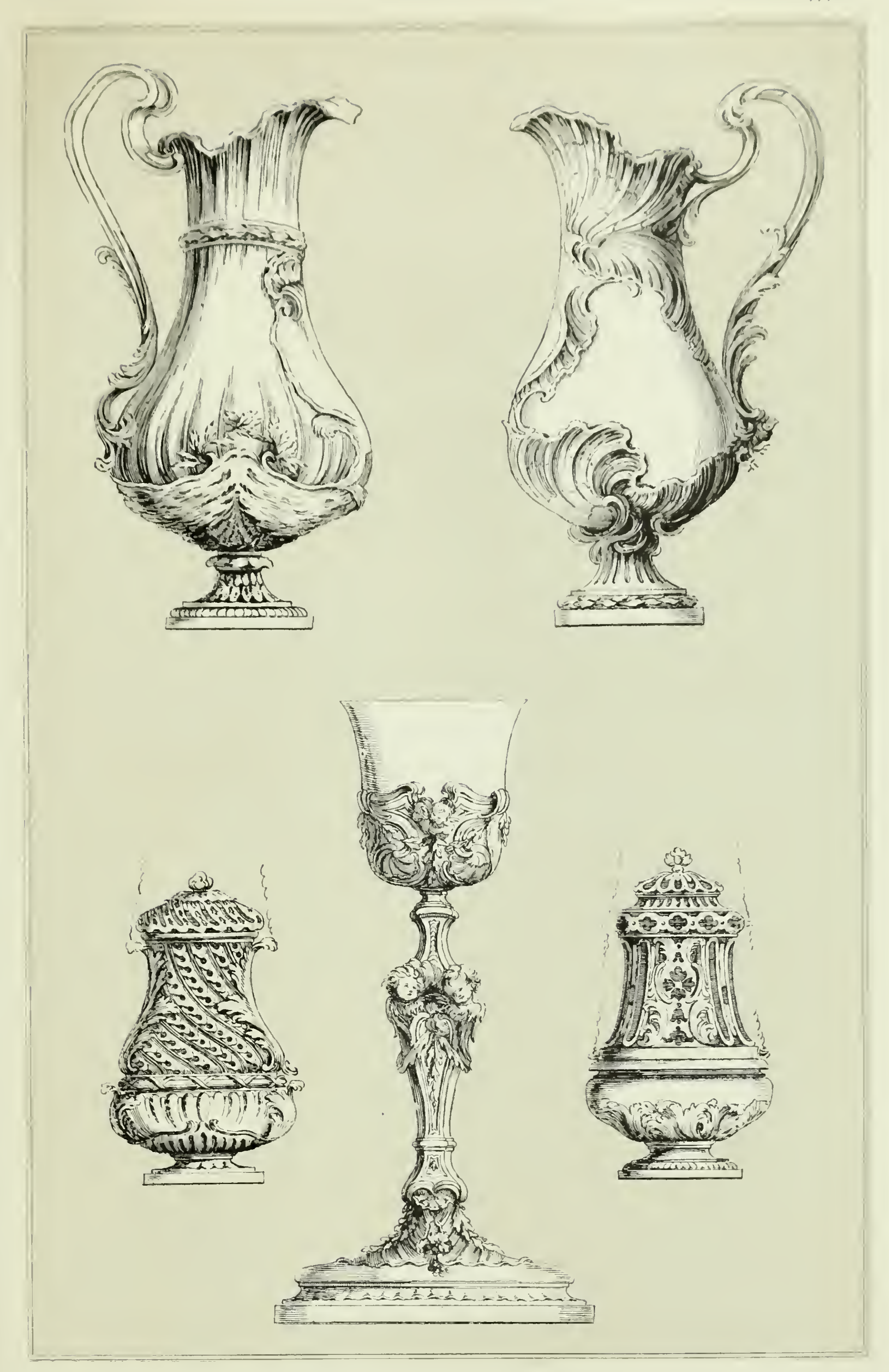
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



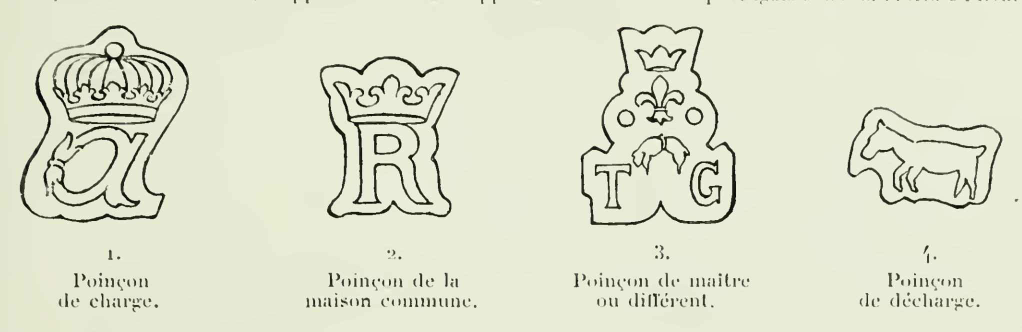
Orfèvrerie d'église. Pierre Germain II.



Orfèvrerie d'église. Pierre Germain II.

les ouvrages d'or ordinaires. Après quoi ceux-ci la revêtaient de leur poinçon de contremarque. Ce poinçon était changé tous les ans, à chaque nomination des nouveaux gardes. Il était enfermé avec sa matrice dans une cassette dont les gardes avaient la clef, et qui était elle-même placée dans un coffre que le fermier général des droits pouvait seul ouvrir. Il représentait une des vingt-quatre lettres de l'alphabet. Pour Paris, la lettre A commença à être employée en l'année 1506, et fut reprise tous les vingt-trois ans, car on ne se servait ni de l'U ni du J ni du W. En 1783, toutefois, on marqua par exception d'un U. Ce fut la seule fois. A partir de 1784 et jusqu'en 1797, semble-t-il, on ne marqua plus que d'un P. Ce poinçon de la maison commune, ainsi que l'a tres clairement expliqué M. le baron Pichon, dans une remarquable étude sur l'orfèvrerie (1), donne la possibilité d'assigner a toutes les pièces anciennes une date précise.

Poinçons de Th. Germain, frappés sur l'écuelle appartenant au cardinal portugais João da Motta e Silva.



1. Poinçon de charge. — 2. Poinçon de la maison commune. — 3. Poinçon de maître ou différent. — 4. Poinçon de décharge.

Poinçon de décharge. La pièce étant définitivement achevée, l'orfèvre la rapportait au bureau du fermier des droits du roi, payait les droits, acquittait la soumission qu'on lui rendait acquittée, et, comme certificat de payement des dits droits, on apposait un quatrième et dernier poinçon nommé, à cause de cela, poinçon de décharge. L'ouvrage, en cet état, pouvait être exposé en vente librement et sans crainte. En résumé, le poinçon de *charge* mettait l'objet sous le coup de l'impôt, et le poinçon de *décharge* déclarait l'impôt payé. Le modèle de poinçon de décharge, particulier à chaque fermier en place, changeait chaque fois qu'il en arrivait un nouveau. Dans le cours du dix-huitième siècle, il y eut (de 1703 à 1789) dix-neuf fermiers, d'où dix-neuf poinçons différents. Tantôt ce fut une couronne, ou un trèfle, un soleil, une tête d'oiseau; tantôt une tête de griffon, un caducée, une feuille de néflier, etc.

Ces indications sur les poinçons des orfèvres ont été très clairement données par M. Paul Eudel, le savant collectionneur, dans le recueil dont nous avons déjà parlé et qu'il a publié quelque temps avant sa vente. Nous les lui avons empruntées (2).

(1) Baron Pichon : Catalogue de vente de sa collection d'orfèvrerie, juin 1878.
(2) *Soixante planches d'orfevrerie* de la collection de *Paul Eudel*, pour faire suite aux *Eléments d'orfèvrerie* composés par Pierre Germain, se vendant à Paris chez Quantin, 7, rue Saint-Bernard, MDCCCLXXXIV.

Au-dessous de presque toutes les pièces, il avait pris soin de faire graver à une échelle suffisante les différents poinçons apposés sur chacune d'elles. Nous avons donné à la page précédente les quatre poinçons frappés sous l'écuelle d'un cardinal Portugais, exécutée par Thomas Germain en 1732.

Le n° 1 est le poinçon de charge : la lettre A surmontée d'une couronne fermée.

Le n° 2 est le poinçon de la commune, qui était en 1733 un R, et avait été apposé par Hubert Louvet, qui fut fermier de 1732 à 1738.

Le n° 3 était le poinçon de maître ou différent. Les deux lettres T et G indiquent bien que Thomas Germain en est l'auteur et non son fils François-Thomas, comme on l'a dit par erreur.

Le n° 4 est le poinçon de décharge; il était variable et arbitrairement choisi par le fermier.

Il serait à souhaiter qu'un érudit entreprît de dresser une sorte de dictionnaire des orfèvres français, tout au moins pour les dix-septième et dix-huitième siècles. Un tel travail, malgré les lacunes inévitables qui ne pourraient point être comblées, rendrait assurément les plus grands services. Le savant baron Pichon l'avait commencé, mais la tâche lui parut hérissée de telles difficultés qu'il y renonça. En tout cas, il est mort sans l'avoir achevé. Peut-être rêvait-il de trop bien faire. N'aurait-on qu'une liste chronologique des principaux orfèvres de Paris reçus à la maîtrise par la Cour des Monnaies, qu'un document de ce genre serait extrêmement utile. Quoi qu'il en soit, je me bornerai ici à ajouter aux noms de Claude Ballin, J.-A. Meissonnier et Thomas Germain indiqués ci-dessus comme les plus célèbres orfèvres de la première moitié du dix-huitième siècle, quelques maîtres qui furent leurs contemporains et jouirent durant cette même période d'une certaine réputation.

Tout d'abord, il faut mentionner *Nicolas Besnier*, un des trois orfèvres du roi logés au Louvre et qui partagea cet honneur avec Claude Ballin et Thomas Germain. C'est à lui que Louis XV fit exécuter son anneau nuptial et commanda la plus grande partie de sa vaisselle de table; en 1737, il lui en fit exécuter une de vermeil du poids de 1 100 marcs. Ce fut son dernier travail important, car, cette année même, il se retira des affaires, cédant la survivance de sa charge à son gendre Jacques Roëttiers. A côté de Nicolas Besnier, qui fut l'un des orfèvres les plus en vue de son époque après ceux que j'ai déjà mentionnés, il en existait beaucoup d'autres assurément qui, dès les premières années de la Régence jusqu'au milieu du règne de Louis XV, eurent de la réputation. Les noms de quelques-uns seulement sont parvenus jusqu'à nous, mais l'on ne possède sur eux que des renseignements la plupart du temps assez vagues. Tels sont : *François Gauchelet* (reçu maître en 1692), dont la fille, Anne-Denise, épousa l'illustre Thomas Germain; son portrait se trouve à côté de celui de son mari dans la toile de Largillière, que possède M. Odiot; *François Vincent* (reçu

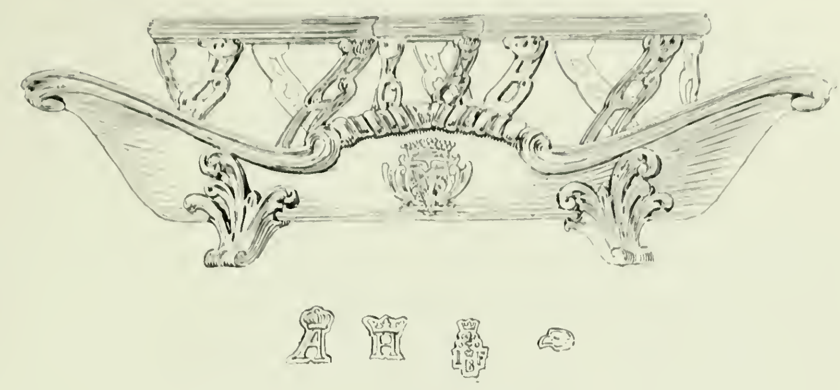


Orfèvrerie civile, Pierre Germain II,



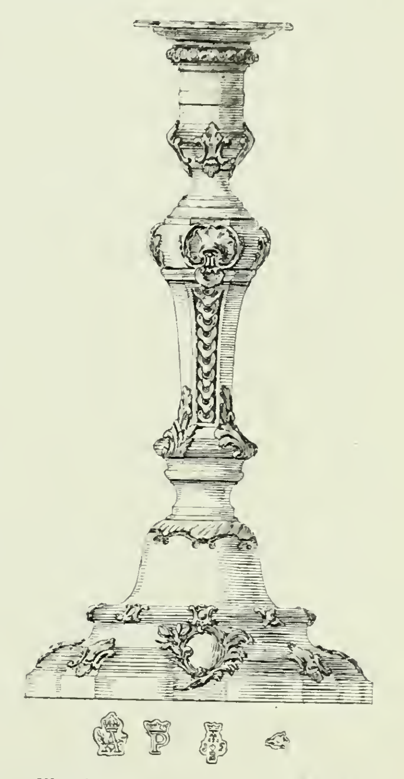
Orfèvrerie civile. Pierre Germain II.

maître en 1688); *Thomas-Léonard Lagneau* (reçu maître en 1694, mort en 1750), marié à une fille de Pierre Germain, et qui eut un fils, *Léonard Lagneau* (reçu maître en 1722), lequel fut conséquemment neveu de Thomas Germain; *François*



Huilier de J.-Fr. Balzac (1755).

Rigal (reçu maître en 1720), et qui devint grand-garde des orfèvres; *Noël Léonard* (reçu maître en 1714); *Robert Magnart; Thomas Chancelier*, orfèvre privilégié du roi suivant la cour (reçu maître en 1736); *Louis Regnard; Antoine de Saint-Nicolas*, qui avait pour poinçon une rose; *J.-F. Balzac*, à qui l'on doit l'huilier et le flambeau datés de 1755, de la collection Paul Eudel, dont nous donnons ici la reproduction; *Grégoire Masse*, d'une époque un peu antérieure, à en juger par certaines pièces marquées de son poinçon et qui portent la date de 1708; *Antoine Jossey*, du même temps; *César Haudry*, l'auteur de superbes saucières qui ont fait partie aussi de la collection Paul Eudel; *J.-F. Gorget, Fayolle, Hébert, Herbault, Vabayer, Allain, Devos*, fournisseurs attitrés de la Cour entre les années 1730 et 1750, etc., etc. Mentionnons à part trois élèves de Thomas Germain : *Jean-Etienne Buron* (reçu maître en 1735), dont on connait deux très belles jardinières qui se trouvaient dans la collection de M. Polowstoff, et un plateau d'une admirable ciselure appartenant au grand-duc Alexis; *Louis-Joseph Lehendrick*, excellent artiste, d'un talent remarquable qui devint un des meilleurs orfèvres de la période suivante et dont nous parlerons plus loin; *J.-L. Tourteau*, qui se spécialisa dans le commerce des pierres et qui, associé avec Aubert, le joaillier de la Cour,



Flambeau de J.-Fr. Balzac (1755).

sut acquérir une fortune considérable. N'oublions pas l'élève de Besnier, ce *Pierre Germain* (né en 1716, reçu maître en 1744, mort en 1783) que la similitude de nom a fait confondre avec son célèbre homonyme, bien qu'il n'eût avec lui aucune parenté, et qui est souvent surnommé le *Romain*. Pierre Germain, dit le Romain, s'il ne fut pas un orfèvre transcendant, n'en a pas moins joué un certain rôle dans sa corporation (1). Ses confrères l'élurent garde en 1757 et grand-garde en 1773, ce qui prouve l'estime en laquelle ils le tenaient. Lors de sa mort, ce fut au nom de MM. les Gardes de l'orfèvrerie de Paris que fut envoyée l'invitation au service qui fut célébré en l'église de Saint-Éloi (2).



OUS êtes priés de la part de Meſſieurs les Gardes de l'Orfévrerie-Joyaillerie de Paris, d'aſſiſter au Service qu'ils feront célébrer pour le Repos de l'Ame de M. Pierre GERMAIN, Marchand Orfévre, ancien Grand Garde du Corps de l'Orfévrerie, & Grand-Meſſager de l'Univerſité de Paris, qui ſe dira Lundi 3 Février 1783, à dix heures du matin, en l'Egliſe de Saint Eloy, des Marchands Orfévres-Joyailliers,

Meſſieurs & Dames s'y trouveront s'il leur plaît.

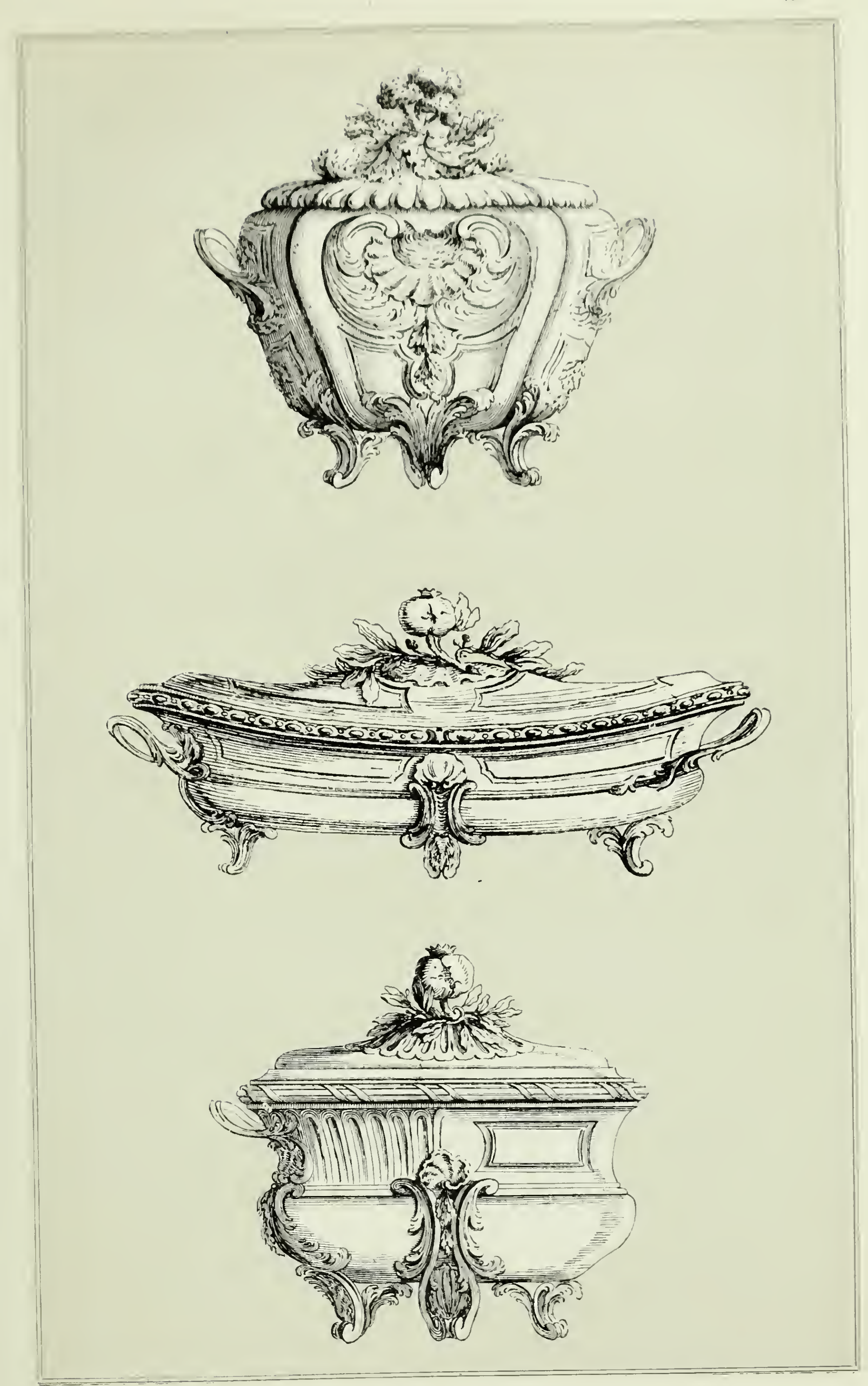
De profundis.

Ses œuvres, marquées de poinçon P. G. et d'un germe, paraissaient avoir brillé surtout par la conscience et la sagesse de l'exécution. On ne connaît aucune œuvre existante pouvant lui être attribuée; ses travaux, du reste, ont dû être peu nombreux, à en juger par le chiffre de ses affaires qui ressort des chiffres de l'impôt du vingtième. Il payait, en 1772, 19 livres 16 sols; de 1775 à 1776, 5 livres 8 sols.

Son principal titre à la notoriété, c'est la publication faite par lui en 1748 d'un recueil bien connu qui est intitulé *Éléments d'orfèvrerie*, dans lequel se trouvent cent planches gravées représentant des pièces d'argenterie de l'époque; sur ce nombre, il y en a 93 signées de lui et 7 par J.-J. Roëttiers : c'est ce qui l'a sauvé

(1) Pierre Germain, le Romain, était originaire d'Avignon. D'après M. Germain Bapst, il était le septième fils d'un journalier de cette ville. Il resta vingt-cinq ans, d'abord comme apprenti, puis ouvrier dans l'atelier de Besnier et du successeur de celui-ci, J.-J. Roëttiers, avant de recevoir la maîtrise : d'après les listes de capitation de l'époque, il n'occupait que le 149e rang dans la corporation au point de vue de l'importance commerciale.

(2) Collection Henri Vever.



Orfèvrerie civile, Pierre Germain II,



Service de toilette. Pierre Germain II.

de l'oubli. Reçu maître en 1744, c'est quatre ans seulement après qu'il publia ses *Éléments d'orfèvrerie*. Les très intéressants documents qu'il contient ne pouvaient donc être la reproduction des œuvres sorties de son atelier. Elles sont plutôt les œuvres de ses devanciers, mais il est plus probable que ces dessins sont des compositions conçues dans le goût du temps, et qu'il a voulu faire une œuvre didactique comme il semble l'indiquer lui-même lorsqu'il écrit dans l'avis imprimé en tête de ce recueil :

« J'espère que je ne serais pas désapprouvé d'avoir voulu par cet ouvrage » seconder les bonnes dispositions des jeunes gens, pour lesquels seuls je l'ai » composé. J'ai joint d'autres dessins de M. Roëttiers de quelques morceaux d'or- » fèvrerie qu'il exécute actuellement pour Monseigneur le Dauphin. Heureux si » mes soins sont agréés et peuvent contribuer à la perfection de ceux qui veulent » embrasser le talent de l'œuvre de l'orfèvrerie. »

Nous n'oserions dire que son homonyme François-Thomas Germain, reçu maître en 1748, date de la publication des *Éléments d'orfèvrerie* de Pierre Germain, y puisa des renseignements utiles, les modèles laissés par son père lui suffisaient; mais les œuvres connues de François-Thomas Germain ont un tel air de famille, que l'on comprend la confusion qui s'est établie sur leur parenté possible.

Il est certain que P. Germain fit un recueil précieux pour les orfèvres de son temps comme aussi pour les maîtres qui devaient venir après lui. Les orfèvres de nos jours trouvèrent dans cet ouvrage des documents authentiques qui leur permirent de recommencer à la fin du dix-neuvième siècle une floraison nouvelle du style Louis XV, bien faite pour plaire à la clientèle d'amateurs de notre temps mis en goût par les Expositions rétrospectives. Nous donnons ici une série de pièces d'orfèvrerie d'église, d'orfèvrerie civile et de décor qui nous ont paru les plus typiques parmi les cent planches de cet ouvrage qui nous édifie si bien sur le goût qui régnait vers 1750. La rocaille, on le verra, a disparu, et le peu qu'il en reste est assagi par le temps.

Parmi les œuvres d'orfèvrerie d'église nous avons choisi un calice, deux burettes pour les évêques et deux encensoirs.

Puis, dans une seconde planche, nous avons réuni une lampe de sanctuaire, deux calices, un ciboire et deux vases d'autel. Parmi les œuvres d'orfèvrerie civile, qui nous ont paru intéressantes à reproduire, nous avons choisi dans le recueil de Pierre Germain, une salière à deux usages, formée de deux coquilles accouplées et reliées par des rinceaux qui portent un écusson, puis une cafetière, une théière et un drageoir ovale.

Dans la planche suivante, deux flambeaux, un seau à rafraîchir, un huilier et un bol d'accouchée; et, dans une autre, une terrine couronnée par un bouquet de choux-fleurs, un pot à oille à deux projets et une casserole ovale à anses;

enfin, un service de toilette comprenant l'aiguière et la cuvette, des bols à savon et à bijoux.

Parmi les œuvres d'orfèvrerie civile, nous avons reproduit un sucrier à poudrer le sucre, deux flambeaux, une soupière, un pot à oille, une saucière et une salière à deux usages ainsi qu'un seau à rafraîchir et une cuvette et un pot à eau.

Paul Mantz donne ce recueil comme la fleur du panier des orfèvreries de Pierre Germain I et comme le testament de ce grand artiste mort en 1748, l'année même où paraissait le recueil de Pierre Germain II; une similitude de nom l'a induit en erreur en lui faisant attribuer à Pierre Germain I la paternité de cet ouvrage. Les recherches de M. Germain Bapst ont établi d'une manière indiscutable que c'était bien l'œuvre de P. Germain II dit le Romain. Si Paul Mantz s'est trompé dans son attestation, en revanche il a si bien défini, avec l'élégance de style dont il était coutumier, le caractère des œuvres de cette époque que je n'hésite pas à dire avec lui : « Les artistes du dix-huitième siècle n'ont connu ni le style qui divinise les » œuvres de l'homme, ni le sentiment qui les rend éternelles, en leur prêtant une » âme toujours éloquente, un langage toujours entendu. Mais encore assez bien » partagés dans leur disgrâce, ils ont eu la fantaisie, l'élégance et par-dessus tout » l'esprit; or, si l'esprit est inutile, nuisible même dans la conception de l'art gran- » diose, il est indispensable dans la pratique des arts charmants qui, comme celui » de l'orfèvrerie, doivent autant à la main de l'ouvrier qui exécute qu'au caprice de » celui qui invente... Les formes que les orfèvres d'alors donnèrent à leurs pensées » furent-elles toujours intelligentes? C'est un point à éclaircir ou du moins à dis- » cuter; mais nous ne craignons pas d'affirmer d'avance que grâce au parti pris de » l'exécution, à la prestesse de la main, à cette légèreté d'outil tel que le graveur » Cochin la définissait avec un rare bon sens, dans une lecture qu'il fit un jour à » l'Académie Royale « *sur la légèreté de l'outil* », leurs œuvres ont fait paraître » un esprit, une élégance, une richesse qui permirent de les placer à côté de ce » que l'orfèvrerie française en ses meilleurs jours avait déjà pu nous montrer (1). »

Dans cette énumération sommaire des orfèvres de la première moitié du dix-huitième siècle ne figurent pas les bijoutiers et les joailliers. Ceux-ci pourtant ne formaient pas une classe spéciale, ils étaient compris parmi les 300 maîtres de la corporation. Les statuts n'établissent entre eux aucune distinction, et s'appliquent à la fois à ceux-ci et à ceux-là. Si les orfèvres ne s'adonnaient pas tous à la joaillerie, du moins on ne pouvait être joaillier qu'à la condition d'avoir le brevet d'orfèvre. La force des choses, toutefois, tendait de plus en plus à diviser la profession en ces deux branches.

---

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'orfèvrerie française*, publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XI, page 110).

Dès la fin du règne de Louis XIV, la mode avait fait surgir quantité d'objets de toilette, de menus accessoires, de trousses, de nécessaires, de tabatières, de bonbonnières, etc., qui donnaient lieu à de véritables spécialités. Parmi les catégories de ces bibelots divers, il en est une, celle des boîtes, qui se rattache trop étroitement au travail de l'orfèvrerie proprement dite, pour que nous n'en touchions pas ici quelques mots, d'autant plus que l'Exposition centennale en avait réuni une collection importante et d'un réel intérêt.

L'habitude de priser, qui se développa à la fin du règne de Louis XIV, détermina rapidement le goût des belles tabatières ; il s'ajouta à celui des petites bonbonnières de poche, et des boîtes de tous genres qu'on vit bientôt se multiplier.

Mais Louis XIV n'aimait pas le tabac ; aussi, n'a-t-il jamais donné de tabatières; mais ce qu'il a distribué de boîtes à portraits est considérable. Pitau, le joaillier du roi, fut le premier qui fit pour Louis XIV ces luxueuses boîtes chargées de brillants semés habilement autour du royal portrait. A sa mort, en 1676, Pierre le Tessier de Montarsy lui succéda comme joaillier de la Couronne, et, jusqu'en 1714, resta chargé de la fourniture des « Parures du Roi » (joyaux et boîtes à portraits) offerts en présents par Sa Majesté aux divers membres du Corps diplomatique.

Pour ne pas être pris au dépourvu, Montarsy devait alimenter sans cesse le fonds des présents, sage mesure que sa grande fortune lui permettait de prendre. Au 1er janvier 1696, l'inventaire des bijoux non employés restant en dépôt mentionna quarante-deux boîtes à portraits coûtant 314 250 livres (1).

Philippe d'Orléans, le Régent, fut un des premiers à en former une collection qui devint extrêmement précieuse. Il en possédait, entre autres, une série de boîtes qui étaient ornées à l'intérieur de sujets grivois peints par Klingstet, qu'il s'était attaché et qu'on surnommait le « Raphaël des tabatières ». Bientôt la mode vint de placer des portraits sur le couvercle : c'est le fermier général la Popelinière qui, dit-on, eut l'idée de cette innovation, laquelle fit bientôt fureur. Les *tabatières à portraits* devinrent une des folies du dix-huitième siècle. A partir de l'année 1725, c'est le cadeau par excellence qu'on offre en toute occasion; c'est l'objet d'art exquis pour lequel on invente tous les raffinements du luxe, toutes les délicatesses ingénieuses de l'ornementation la plus rare. Comme le dit fort bien Paul Mantz : « Les bonbonnières et les tabatières furent pendant cette époque le luxe suprême. On faisait collection de ces menus ouvrages du caprice, comme on recherchait les tableaux ou les médailles (2). » En 1723, tandis que le maître orfèvre *J. Bourguet* publiait des modèles de tabatières de toutes sortes, le bijoutier *Devais* exécutait de ces jolies boîtes en perfection, variant leurs formes à l'infini, les décorant d'ornements et de sujets exécutés en « piqué », en « coulé »,

---

(1) Le *Livre des Collectionneurs*, par Mazé-Sencier : les Boîtes à portraits, page 161.
(2) Paul Mantz, *Recherches sur l'orfèvrerie française*, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, page 445.

en « incrusté », ou en « brodé d'or ». Bientôt on ne se contenta plus de la richesse de la matière, des décors gravés, des miniatures, des colorations qui nuançaient l'or et l'argent : on décora ces boîtes d'émaux qui achevèrent de leur donner un aspect infiniment précieux. Le joaillier *Rondé* (1), les bijoutiers *Jean Moynat*, *Jean Georges* (qui donna son nom aux merveilleuses boîtes de sa fabrication appelées des georgettes), *P.-J. Bellangé, Coiny, Garand, Aug. Laterre*, *Sageret*, *Drais*, *Herbault*, *Roncel*, *Tiron de Nanteuil, de la Fresnaye*, *L.-F. Tannay*, *Solle*, *Ducrollay*, *Gouers*, etc., etc., livrèrent à la Cour et à la ville, de 1740 à 1785, des milliers de boîtes d'or ou d'argent, chefs-d'œuvre de goût et d'aimable fantaisie, qu'ils signaient souvent sur la gorge finement ciselée, comme un peintre signe un tableau. Les bijoutiers *Hamelin* et *Maillé* se signalèrent, en 1754, par les peintures en émail dont ils les ornaient. Leurs confrères *Drais* et *Sageret* ne se laissèrent pas distancer. Je ne parle pas des miniaturistes, tels que *Massé*, puis *Lebrun*, *Welper*, *Sicardi* et tant d'autres (2), ni des artistes qui comme *Van Blarembergbe* décoraient les boîtes de gouaches qui sont aujourd'hui sans prix. Il faudrait un volume rien que pour esquisser l'histoire des tabatières et indiquer la technique si extraordinaire, si minutieuse de ces menues merveilles d'orfèvrerie. L'usage se développa si vite et si bien de les distribuer en cadeaux à tous propos, que le roi Louis XV en fit, durant son règne, une consommation prodigieuse. Pour avoir une idée de sa prodigalité à cet égard, et du rôle que jouèrent alors les tabatières, il faut parcourir les comptes du service des Menus plaisirs conservés aux Archives nationales (3), ou les soixante volumes in-folio consacrés à la commande des « Présents diplomatiques » qui se trouvent au Ministère des Affaires étrangères (4) : on y voit à quels prix élevés montaient parfois ces petites boîtes enrichies de diamants, et ornées le plus souvent du portrait royal. La plus coûteuse fut celle qui fut donnée en 1720 au marquis de Scotti, envoyé à Parme pour récompenser on ne sait quel mystérieux service. Elle était ornée d'un portrait du roi par Massé, de quarante-deux brillants et de quinze diamants; elle ne coûta pas moins de 129 852 livres. Ce prix n'est-il pas fabuleux? En 1762, le roi en offrit une au comte de Viri, ambassadeur de Sardaigne, qui sortait des ateliers de l'orfèvre Jacquemin, et qui atteignait 56 258 livres. Les plus modestes, celles qu'on donnait aux seigneurs de moindre importance, à un courtisan, à un comédien, à un poète, à titre

---

(1) Rondé fut reçu maître orfèvre du roi et domicilié au Louvre le 4 janvier 1734. Il mourut en 1757. Il faisait des affaires considérables avec la Cour. C'est lui qui transforma la joaillerie et lui donna cette légèreté qu'on admire.

Voir Germain Bapst : *Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe*, page 106.

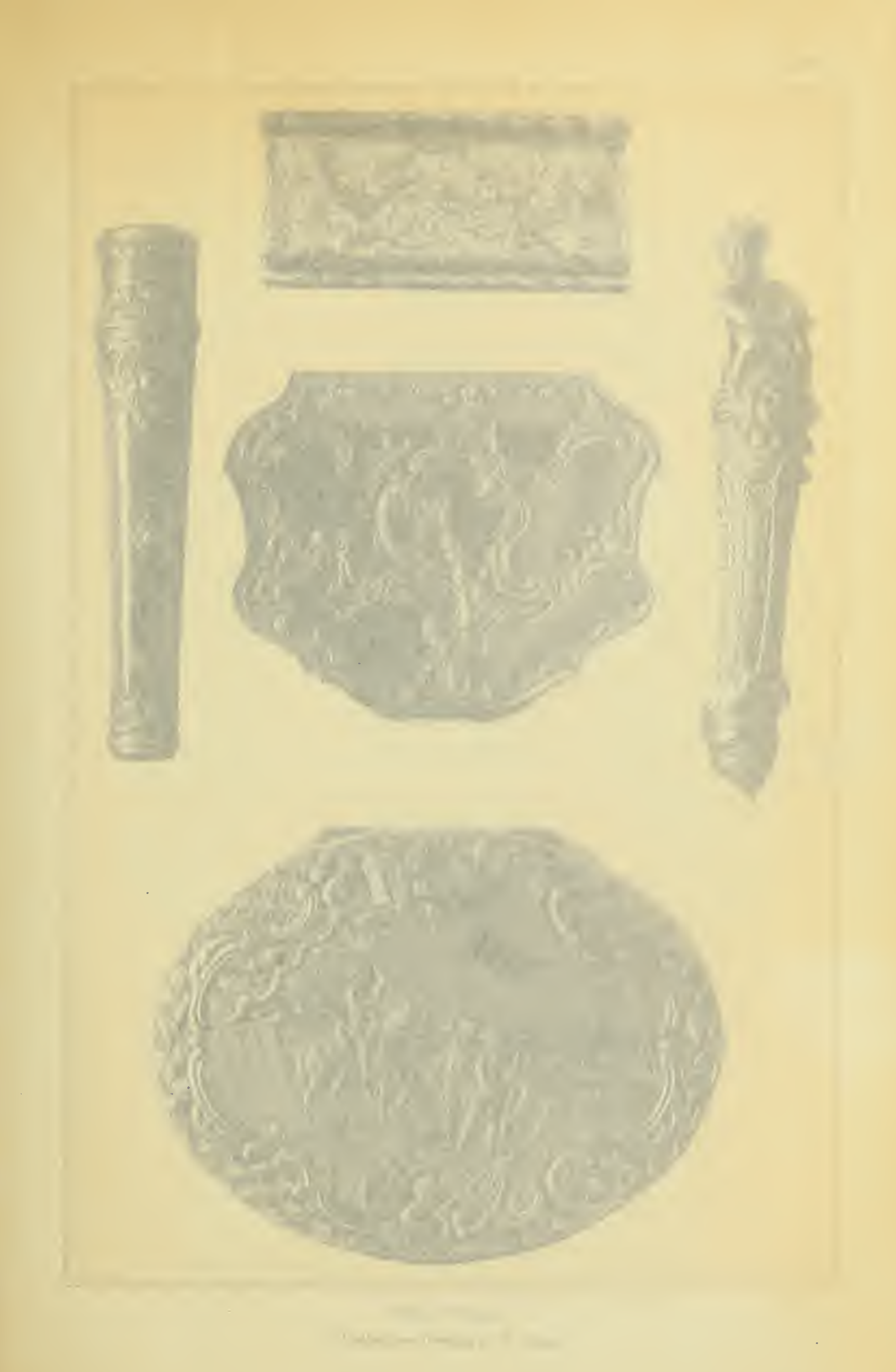
(2) Vers 1715, les miniaturistes les plus connus pour les boîtes à portraits furent Bourdin. Duvigeon, Melle Brison, Château de la Boissière. Puis, après Massé, et à côté de Lebrun, le plus fécond des portraitistes, vinrent, de 1730 à 1770: Vincent, Peuel, Louis Charlier, Prévost, Cazaubon, R. Bachi, V. de Montpetit, Musson, et les habiles peintres en émail, Liotard, Bouquet, Durand et Bourgoinz. Sous Louis XVI, les petits-maîtres qui ont le plus répété le portrait du roi sont : Welper et Sicardi. — Le meilleur miniaturiste alors était Hall (voir Maze-Sencier, *Le Livre des Collectionneurs*, page 161).

(3) Archives nationales, O. 2 985 et suiv.

(4) Voir Maze-Sencier, qui a donné un résumé de ces commandes de présents diplomatiques dans son ouvrage cité ci-dessus, pages 163-184.



Boites à portraits.
Louis XIV. — Le Grand Dauphin. — Louis XV. — Le cardinal de Richelieu.
(Collections Doistau, Bernard Franck et Fitz-Henry.)





Etuis et boites.

(Collection Doistau et G. Boin.)



Etuis, montres et carnets.

(Collection Georges Boin.)



Nécessaire, étuis et navettes.
(Collection G. Bon et Doistau.)

de remerciements ou d'encouragement, valaient de 1 800 à 6 000 livres. Beaucoup d'autres montaient à 20 000 et 30 000 livres. C'étaient les plus belles, celles que rehaussaient l'éclat des pierres précieuses. Elles étaient couramment offertes aux ministres plénipotentiaires, soit qu'ils vinssent à la Cour, chargés de quelque mission exceptionnelle, soit qu'ils prissent tout simplement congé pour retourner dans leur pays. Presque toujours le portrait du roi était fait par Lebrun. A la cour de France, c'était devenu une mesure tellement habituelle que ces boites offertes en cadeau aux ambassadeurs, qu'il arrivait fréquemment à ces derniers de ne pas se gêner pour les échanger immédiatement contre de beaux écus sonnants chez l'or-



Boite en joaillerie.
(*Album du Musée des Arts décoratifs.*)

fèvre qui en était le fournisseur. C'est ainsi que le bijoutier *Solle*, un spécialiste renommé pour ces sortes de travaux, reprit jusqu'à trois fois au comte de Viri, l'ambassadeur de Sardaigne, moyennant la somme de 25 000 livres chaque fois, une superbe boite enrichie de diamants que le roi, en 1775, avait payée 29 340 livres pour l'offrir à ce personnage et qui, rachetée au même prix à *Solle* par le service des Menus, lui était de nouveau attribuée en présent. Ne voilà-t-il pas un trait bien significatif des mœurs du temps, et n'est-ce pas une preuve de suprême élégance de la part de celui qui donne, que cette façon d'avoir l'air d'ignorer que le cadeau, déguisé sous la forme délicate d'un portrait peint sur une boite, va être converti brutalement en espèces trébuchantes?

Le Musée centennal avait réuni la fleur des collections parisiennes. MM. Georges Boin, Doistau, Bernard Franck et Chappey avaient confié à ses organisateurs le soin de mettre en lumière ces mille objets inutiles, mais char-

mants, dont la composition spirituelle et l'exécution précieuse avaient stimulé le goût et montré l'habileté des orfèvres du dix-huitième siècle.

Le Musée de l'Orfèvrerie ne fut pas le seul où furent exposées ces merveilles. Chappey en avait confié aux Classes de l'Horlogerie et de la Parfumerie, un nombre considérable. « A côté des porcelaines rares, on y trouvait toute une » série de boîtes et d'étuis en or et émail, des montres aux boîtiers délicieu- » sement décorés, une collection unique de ces bibelots précieux, dans le » métal desquels la sentimentalité du dix-huitième siècle s'était imprimée à » l'aide de devises, aveux et serments, rébus mystérieux ou franchises in- » génues, promesses qui ne furent peut-être pas tenues, souvenirs qui ne furent » peut-être pas gardés, toute la psychologie d'un siècle en breloques, toute » l'âme d'une société livrée dans un sourire, comme en se jouant, de peur d'y » laisser deviner de vraies larmes dérobées et de vraies tristesses sincères. » Chappey n'avait prêté tant de merveilles que pour inciter le public à les » comprendre et à les aimer, que pour forcer le goût de ses contemporains à » s'y retremper (1).

La mode avait duré longtemps, et pendant plus d'un siècle, depuis la boîte à portraits et la tabatière données en présents par les souverains, jusqu'aux menus objets qu'on trouvait dans tous les boudoirs et dans toutes les mains, depuis les flacons et les étuis que les coquettes avaient sur leur table, les crochets, les châtelaines et les montres qu'elles suspendaient à leur ceinture, jusqu'aux boîtes à poudre et à mouche qui décoraient leur toilette ; tous ces menus objets avaient fourni aux artistes l'occasion de créer d'inimitables merveilles.

Le souvenir de ces admirables collections méritait d'être conservé, et nous avons reproduit dans quatre planches hors texte les pièces les plus intéressantes, parmi celles que nous avons pu retrouver encore. Car, il faut bien le dire, ces témoins de nos arts précieux ont passé à l'étranger, et les ventes qu'en ont faites les heureux possesseurs d'un jour nous ont enlevé la joie de les contempler encore.

Le Musée des Arts décoratifs avait prêté au Centennal un document d'une insigne rareté. C'était un recueil, en forme d'album, des compositions qui avaient servi à l'exécution de ces œuvres charmantes. Il devait appartenir à quelque orfèvre en renom de l'époque, qui collectionnait, au fur et à mesure de leur exécution, les dessins ou les esquisses des boîtes qu'il fabriquait.

Tous ces dessins ne sont pas de la même main ; le graveur avait donné un détail exact de son œuvre ; le bijoutier ou le joaillier laissait apercevoir la difficulté de ses recherches, par l'indécision de l'esquisse ; le ciseleur précisait avec netteté, dans des croquis spirituels, des scènes champêtres, des

(1) Préface du catalogue de vente de la Collection Chappey, après son décès, par Roger Milès.



Boîtes en or ciselé. Scènes villageoises.
(*Album du Musée des Arts décoratifs.*)



Boites en or ciselé. Scènes militaires.
(Album du Musée des Arts décoratifs.)

sujets de chasse ou de guerre; les émailleurs ou les peintres représentaient des scènes galantes relevées de quelques touches d'aquarelle. Mais tous sont intéressants et nous initient aux raffinements précieux de l'art de ces orfèvres.

Dans les cent cinquante dessins réunis dans cet album, sorte de référence d'un atelier en vogue, nous avons choisi, pour les reproduire ici, ceux qui nous ont paru les plus dignes d'être conservés.



Dessin de boite.
(*Album du Musée des Arts décoratifs.*)



Cartouche par Babel, exécuté pour le mariage du Dauphin (1748).

CHAPITRE CINQUIÈME

Apogée de l'orfèvrerie du style Louis XV. — Chefs-d'œuvre exposés au Musée centennal. — Les orfèvres François-Thomas Germain et Jacques Roëttiers.



REPRENONS au point où nous l'avons laissé, c'est-à-dire entre les années 1750 à 1760, l'histoire de l'orfèvrerie durant le dix-huitième siècle. A ce moment, on a définitivement renoncé, sinon à la rocaille, du moins à ses exagérations. C'est l'époque triomphale de l'orfèvrerie. Pour ma part, c'est aux chefs-d'œuvre de cette période que j'accorde ma plus complète admiration. Sans doute, ce n'est plus l'art de la Renaissance et du dix-septième siècle dérivé de l'architecture, esclave de la ligne correcte, et tirant de celle-ci toute sa signification expressive. Mais l'argenterie du beau temps de Louis XV, tout imprégnée qu'elle paraisse d'un esprit révolutionnaire, devait paraître aux contemporains au moins

aussi étrange que celle qui, à notre époque, a été qualifiée d'*art nouveau*. Au dix-huitième siècle au moins l'orfèvrerie était restée élégante, et, si elle nous charme encore par son originalité, c'est qu'elle avait été conçue et exécutée par de véritables orfèvres, soucieux de maintenir les traditions de leur art. Totalement différente de ce qu'elle avait été, même aux plus brillantes phases de son histoire, elle n'en est pas moins une des plus parfaites qui ait jamais existé, et cela pour plusieurs motifs. Le principal, celui auquel sera toujours particulièrement sensible un homme de métier, c'est qu'à aucun moment ne fut mieux respectée cette règle, qui est une des bases de l'esthétique applicable à toutes les industries, et en vertu de laquelle une forme décorative est essentiellement dépendante de la matière dans laquelle elle est traduite. Or, au dix-huitième siècle, l'orfèvrerie a eu ce mérite de tirer du métal, par les moyens les plus simples et avec une habileté supérieure, tous les effets dont celui-ci est susceptible, et de ne lui demander que ceux-là seuls qu'il pouvait rendre. Étant donné que le procédé employé, celui de la *retreinte* au marteau sur l'enclume ou la bigorne, et du *repoussé* à la recingle et au ciselet, constitue à peu près son unique moyen d'action, c'est une joie autant pour l'homme de goût que pour l'homme de métier de constater avec quelle adresse il en use, comme il sait assouplir la plaque d'argent, la plier aux formes qu'il lui plaît, trouver les ornements qui conviennent le mieux, tantôt en ménageant des surfaces lisses sur lesquelles resplendit à l'aise et frissonne la lumière, tantôt en faisant saillir des godrons délicats ou puissants qui opposent des ombres alternatives aux clartés rutilantes des reliefs. Toute matière a son langage propre, son caractère expressif, ses qualités spécifiques qui lui confèrent une beauté intrinsèque. L'argent possède une éloquence spéciale qu'il faut savoir faire jaillir, et qui porte en lui des secrets qu'il ne livre qu'à la condition qu'on les lui arrache. Sa blancheur lui donne une certaine apparence de mollesse, un aspect froid et comme pudique. Mais que le marteau vienne frapper adroitement et modeler à petits coups la plaque de métal, vous voyez cette pâleur s'animer et palpiter, l'épiderme d'abord presque incolore s'affermir et vibrer, une vie intense et nerveuse surgir de la torpeur glacée. Ce sont les caresses de la lumière qui opèrent le prodige, les molécules de l'argent, rendues plus denses et plus serrées par l'action de l'outil, doivent offrir des parties tour à tour planes, aiguës ou arrondies, des repos et des mouvements, des coins d'ombre et le mystère, propices aux effets des rayons lumineux qu'il s'agit de provoquer. Forcer le métal à frémir sous les caresses du ciselet ou la morsure du burin, favoriser par des pleins et des vides, par des reliefs accentués ou des unis adoucis, habilement variés et maniés, les rencontres, les chocs ou les moelleux enlacements de la lumière, voilà, en définitive, le grand secret, le but du travail de l'orfèvre. Eh bien, il est certain que jamais l'art n'a fait mieux parler l'argent qu'au dix-huitième siècle; jamais il ne lui a fait dire avec plus de charme, de vivacité

et d'esprit, des confidences à ce point savoureuses et piquantes; jamais le métier, proprement dit, n'accomplit avec une pareille virtuosité et une si parfaite intelligence de ses ressources, des tours de force plus extraordinaires que dans cette orfèvrerie onduleuse, caressante, tourmentée, capricieuse, et délicieusement originale.

Les collections du Musée centennal comprenaient un certain nombre de pièces extrêmement remarquables de cette période où l'orfèvrerie atteignit son apogée. Au premier rang, il faut signaler l'admirable aiguière, appartenant à M. Boin-Taburet, et qui porte en toutes lettres, sous la cuvette, le nom du maître orfèvre



Aiguière et sa cuvette, orfèvrerie du roi de Portugal, par François-Thomas Germain.
(*Collection de Mme Burat.*)

à qui on en est redevable : *François-Thomas Germain, orfèvre du Roi.* Elle est aux armes du roi de Portugal et faisait partie du très important service commandé par ce prince à Thomas Germain, puis achevé par le fils de celui-ci, François-Thomas, lequel, en 1752, très justement fier de son travail, ne voulut pas le faire sortir de France avant de l'avoir montré à Louis XV et à la reine Marie Leckzinska, qui en furent émerveillés.

A cette date, le service formait vingt-cinq pièces, toutes fort coûteuses, puisque la façon seule comportait, au dire du duc de Luynes, plus de 20000 livres. Il y avait des morceaux de toute beauté.

Rien que pour l'apothicairerie du roi, Germain avait exécuté une cuvette et un coquemard dont la panse était formée par une figure d'Esculape coiffée d'un bonnet qui faisait le couvercle.

On admira notamment les quatre légumiers exécutés sur deux modèles à peu près semblables et qui ne variaient que par les figures servant de couronnement aux couvercles. L'un d'eux représentait un Amour avec un chien, et l'autre un Amour avec deux colombes. Le couvercle était orné de cannelures se terminant par une rocaille, la bordure en baguettes réunies à des intervalles réguliers par des feuilles d'acanthe; aux deux extrémités, des faunes agitant des banderoles formaient les anses.

Fr.-Thomas Germain a travaillé de longues années pour compléter ce service, puisqu'on le voit, en 1766, livrer encore un miroir à la princesse de Portugal (1).



Sucrier et salières.
(*Collections de Mme Burat et de M. Doistau.*)

Par quel heureux hasard le fin connaisseur qu'est M. Boin est-il devenu possesseur de l'aiguière exposée en 1900, et comment une pièce aussi précieuse a-t-elle pu sortir du trésor de la Cour de Portugal, où se trouve encore l'ensemble du service de Fr.-Thomas Germain (2), et revenir en France?

Le hasard peut quelquefois s'appeler la Providence, et le fait mérite d'être rappelé. L'empereur du Brésil, don Pedro, qui appartenait à la famille de Bra-

---

(1) Germain Bapst, *les Germain, orfèvres et sculpteurs du Roi*, page 140.
(2) Germain Bapst, *les Germain, orfèvres du roy, et l'Orfèvrerie à la Cour de Portugal.* Plaquette éditée par la Société de Propagation des livres d'art.

gance, avait emporté dans sa nouvelle patrie un certain nombre de pièces de cette admirable orfèvrerie; lorsque, après la révolution qui l'avait chassé de ses États, il était rentré en Europe, il avait rapporté avec lui son argenterie. Il voulut s'en défaire et chargea un de ses familiers d'en opérer la vente. Malheureusement, il s'adressa mal, et toutes les belles orfèvreries de Germain, qu'il avait conservées pour sa part d'héritage, furent vendues pour la fonte. L'aiguière, qui avait été réservée, fut présentée à M. Boin qui l'acheta, non pour sa valeur intrinsèque, mais pour sa valeur d'art; et don Pedro ravi, mais confus, jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.



Théière Louis XV.
Collection de Mme Burat.

Le hasard avait donc bien fait les choses; grâce à lui... et à M. Boin, nous avons pu voir au Musée centennal un des plus admirables spécimens de cette orfèvrerie radieuse, dont j'essayais tout à l'heure de définir le caractère. Tout y est harmonie parfaite des proportions, ampleur des formes, à la fois gracieuses et vigoureusement accusées, appropriation merveilleusement juste du décor qui est d'une élégance exquise, et d'une exécution étourdissante. Plus on examine cette œuvre, et plus on reste confondu de ce qu'elle révèle d'art accompli, de goût rare et de souveraine perfection.

La collection de Mme Burat montrait aussi quelques pièces de cette brillante période où l'ornementation rocaille, de plus en plus atténuée, fait place à des lignes de moins en moins torsionnées.

Parmi les pièces les plus intéressantes qui faisaient partie de cette collection incomparable, dont l'heureux propriétaire avait bien voulu se séparer à la grande joie des connaisseurs, nous citerons une théière (*page* 157), qui est un beau spé-

cimen de cette époque; décorée au moyen de la ciselure repoussée, de cannelures en spirales fines et souples encadrant le motif central fait de roseaux en relief, avec son allure légèrement trapue, son bec à tête de jeune canard si finement rendu, ses anses affermies et bien en main, elle peut être considérée en sa simplicité comme une véritable merveille de goût et d'esprit; c'est l'une des pièces les plus typiques de la belle orfèvrerie Louis XV, parmi celles que montrait le Musée centennal. Je signalerai encore les deux salières doubles, en vermeil (*page* 156), d'une construction ferme et pure, qui rappelle le style de Thomas Germain, ainsi que le confiturier, également en vermeil, d'une époque



Soupière et son plateau, style Louis XV.
(Musée centennal.)

peut-être un peu postérieure, qui, avec son décor de feuilles de vigne et de grappes de raisin jouant sur le cristal coloré, avec son couvercle si mignon que surmonte un fruit adorablement ciselé, est un exemple achevé, et un type de la meilleure orfèvrerie de la fin de Louis XV. Puis une soupière d'une forme simple et trapue (*page* 158). Le corps richement décoré avec son écusson et ses griffes bien assises, le couvercle à godrons en relief couronné d'une grenade entr'ouverte, motif que l'on reproduit souvent dans les pièces de la même époque, et que les orfèvres de notre temps ont si souvent rappelé. Le plateau est ovale à volutes aux extrémités et décoré de cannelures sur le marli. Il pouvait être employé comme plat à servir, ce qu'indique sa forme concave enterrant un peu la soupière au lieu de la faire valoir en hauteur, comme les pièces de Germain que nous avons déjà reproduites.

Nous donnons également (*page* 159) un flambeau à trois branches et quatre lumières, d'une construction plus tapageuse, qui rappellerait encore le style

de Meissonnier, mais tempéré par le retour des orfèvres à des types moins mouvementés.

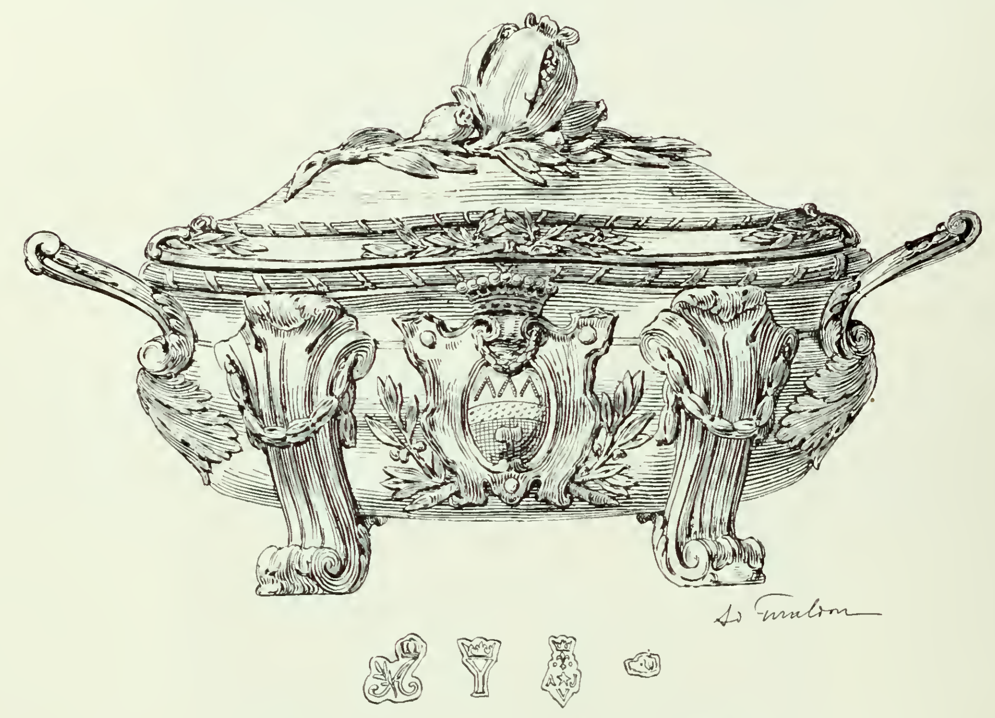
La collection de M. Paul Eudel nous offrait une pièce de la même époque



Candélabre à trois branches, style Louis XV (1750).
(*Musée centennal.*)

d'une insigne rareté. Les poinçons relevés par lui indiquaient qu'elle fut faite sous J.-J. Prévost, en 1762, par Antoine-Jean de Villeclair. Elle fit jadis partie de la collection du baron Pichon, qui avait remplacé le couronnement fait d'une grenade entr'ouverte cachée sous des feuilles de laurier, par un chien avec des

attributs de chasse. Cette soupière est rentrée dans la collection Eudel avec son couvercle d'origine. Le corps de la soupière est monté avec des agrafes formant pieds, d'une belle et solide forme, avec des enroulements d'où partent des guirlandes de lauriers. Les anses sont simples et s'amortissent sur la panse en feuilles d'acanthe, qui indiquent que le style Louis XVI va venir; au milieu, un écusson de la famille Demidoff, avec une couronne de comte, ce qui semblerait indiquer que ce n'est que postérieurement qu'elle a appartenu au prince Demidoff, qui s'est contenté de modifier les armoiries sans toucher à la couronne.



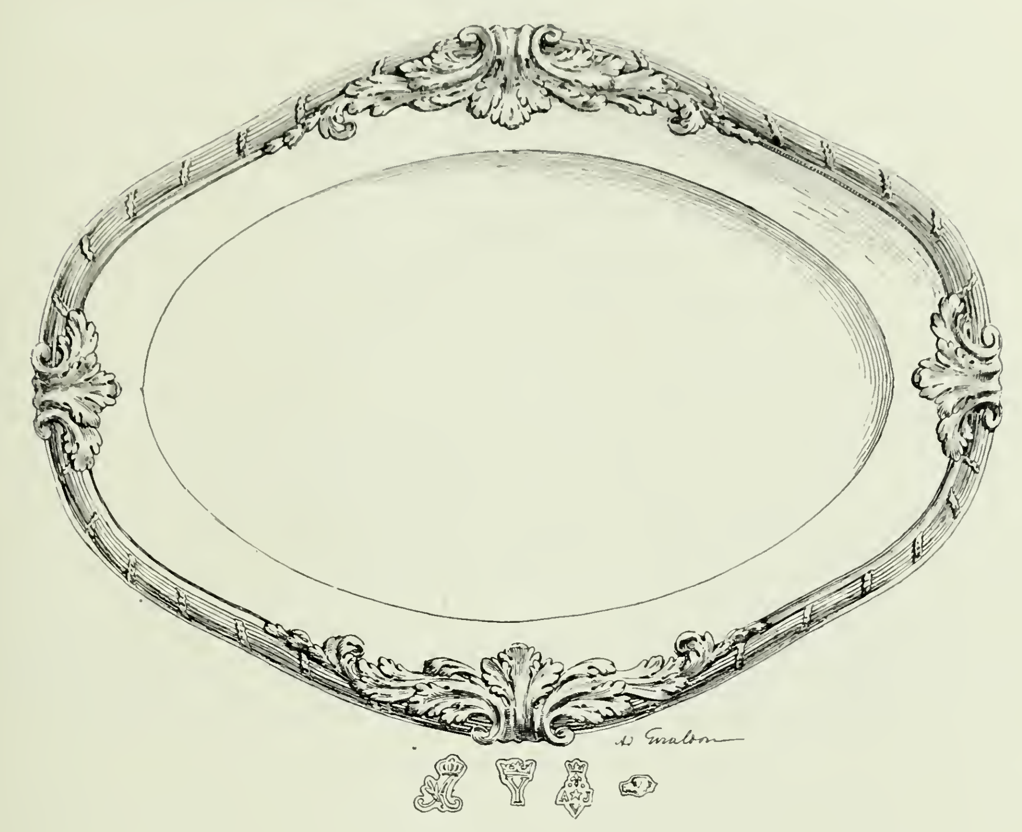
Soupière Louis XV, exécutée par A.-J. de Villeclair.
(*Collection Paul Eudel.*)

Le plateau de la soupière est absolument remarquable, d'une grande simplicité, sans décor sur marli, il est décoré par une moulure de jones en faisceaux sur laquelle court un ruban, et agrafé au centre et aux extrémités de feuilles d'acanthe, qui s'assortissent bien avec le décor des anses de la soupière. Les poinçons le font dater de 1762; il fut fabriqué, comme la soupière, sous J.-J. Prévost, par l'orfèvre Antoine-Jean de Villeclair. Ce sont là des œuvres de toute rareté, infiniment précieuses, et qui redoublent nos regrets lorsqu'on pense qu'un si petit nombre d'exemplaires de cette orfèvrerie sans égale soit parvenu jusqu'à nous.

Mais ce style, qui à cette époque était en plein épanouissement, n'allait pas tarder à se transformer sous l'influence d'une femme de goût, toute-puissante auprès de son royal amant, et, tout en conservant l'élégance et le charme qu'il

avait imprimés aux œuvres dont nous venons de parler, il nous étonne encore par la perfection de la main-d'œuvre.

Avant de préciser le résultat de l'initiative de Mme de Pompadour dans l'évolution que devait amener l'avènement du style Louis XVI, il nous faut cependant nous arrêter un instant, pour mettre en lumière les œuvres des deux orfèvres les plus célèbres de la période qui venait de finir, et qui comprend la dernière partie du règne de Louis XV, et montrer le rôle que jouèrent à cette époque François-Thomas Germain et Jacques Roëttiers.



Plateau de la soupière ci-contre.
(*Collection Paul Eudel.*)

Tous deux, d'un tempérament très opposé, eurent une doctrine bien différente; l'un et l'autre, physionomies curieuses, égaux par la renommée et représentant deux écoles distinctes, méritent une mention particulière.

François-Thomas Germain, né le 18 avril 1726, était le quatrième fils du plus éminent orfèvre du dix-huitième siècle, Thomas Germain, dont le rôle et l'influence ont été appréciés plus haut.

Il entra dans la vie avec toutes les chances de réussite, et nul ne fut entouré

de plus de faveur que lui, à ses débuts. Bien qu'à la mort de son père, en 1748, il n'eût encore que vingt-deux ans, le corps des orfèvres, en considération du maître illustre dont il était issu, et pour lui éviter une attente de plusieurs années qui aurait pu lui faire perdre les avantages de la situation de celui dont il était l'héritier (logement au Louvre, brevet, etc....), consentit à faire une exception en lui accordant la maîtrise avant le temps réglementaire; François-Thomas Germain parut donc, très jeune, se trouver dans des conditions assurées de succès et de fortune.

Ses talents ne s'étaient encore affirmés par aucune œuvre personnelle; il avait appris le dessin en suivant pendant plusieurs années les leçons de l'Académie, où il n'avait d'ailleurs obtenu aucune récompense; mais un goût naturel, très vif, qui s'était développé dans la fréquentation journalière de l'atelier paternel, l'aisance de ses manières, l'habitude du monde, un certain esprit d'entregent et d'initiative, son abord engageant le rendaient sympathique. Possesseur d'un nom glorieux, installé au palais du Louvre, ayant pour clients attitrés, le Roi, la noblesse de France et toutes les cours étrangères, il semblait n'avoir qu'à se laisser vivre. Dix-sept ans plus tard, cependant, nous le verrons, à l'âge de trente-neuf ans, perdu de dettes, chassé de son logement du Louvre, la vie gâchée, abandonné de ses confrères, essayer de résister au sort contraire, et aller finir obscurément ses jours, on ne sait au juste dans quelle misère.

Tout d'abord, aucun point noir dans son horizon. Les commandes s'offraient à lui en abondance et de partout. Aux divers objets d'argenterie et aux services de table exécutés pour le Roi ou pour les Enfants de France, pour le Dauphin ou la Dauphine, pour le duc de Berry, les comtes de Provence et d'Artois, etc., dont le *Journal du Garde-Meuble* de la Couronne nous a conservé la liste (1), et qu'il exécuta à partir de ce moment, il faut ajouter les innombrables fournitures qu'il eut à livrer à la cour et à la ville, car il se partageait avec Roëttiers, son collègue au Louvre et, comme lui, orfèvre du roi, les préférences de la société élégante. Parmi les assidus de son atelier, on voyait Mme de Mortemart, Mme de Livry, le duc de Lavallière, M. de Beringhem, le duc de Gesvres, la duchesse de Lauraguay, le duc et la duchesse d'Orléans, la comtesse de Toulouse, le duc de Chevreuse, le cardinal de Luynes, le duc de Praslins, le duc de Brancas, etc. Que de morceaux de prix exécutés sous sa direction, pour ces amateurs d'élite, durant les dix-sept années que dura sa faveur!

Il était également le fournisseur attitré des Cours étrangères. Le roi de Portugal et la Cour de Russie possèdent les plus belles pièces sorties de ses mains. Son père, Thomas Germain, avait formé cette noble et riche clientèle, et nous avons vu qu'à sa mort, son père laissait plusieurs pièces inachevées

(1) Archives nationales, 0 3314, page 112, du 11 octobre 1748 au 11 avril 1765.

qu'il termina à leur satisfaction. Notre artiste, qui menant grand train, avait le goût de la dépense et entretenait des maîtresses, s'appliquait à développer le plus possible son chiffre d'affaires qu'il avait l'ambition, comme il l'a écrit lui-même, de porter rapidement à trois millions par an (1). C'est pourquoi il mit son établissement sur un très grand pied, et prit avec lui un personnel de soixante à quatre-vingts ouvriers pour arriver à une production courante de



Surtout par Fr.-Th. Germain.
(*Orfèvrerie de la Cour de Portugal.*)

plus en plus considérable. Ce n'était plus le modeste atelier paternel, avec les trois ou quatre compagnons indispensables travaillant à côté du maître qui composait lui-même ses modèles et gardait pour lui la besogne difficile. François-Thomas Germain semble s'être essayé à un rôle qui était alors absolument nouveau pour les orfèvres, et qui se rapprochait quelque peu du type d'entrepreneur, qui n'était point précisément du goût de ses confrères. A cause

(1) En 1750, Germain fit pour 339 954 livres de travaux, ses bénéfices furent de 52 846 livres. En 1763, il fit pour 1 534 173 livres d'affaires; en 1764, pour 2 512 360 livres: du 1er avril 1751 au 1er avril 1765, il fit pour 10 489 041 livres d'affaires.
Mémoire adressé par J.-Th. Germain au Commissaire Graillaud de Graville en 1777. Voir G. Bapst, *les Germain*, page 176.

de sa situation à la cour, ils n'osèrent point réclamer. Mais leur mécontentement ne s'en manifesta plus tard qu'avec plus d'aigreur.

Pour comprendre un tel sentiment, il faut se représenter combien les allures tapageuses et, il faut bien le dire, les procédés insolites de réclame imaginés par le jeune Fr.-Th. Germain devaient paraître choquants à une corporation où l'on gardait par tradition les honnêtes habitudes de la plus complète simplicité. Même chez les orfèvres devenus riches, on évitait le luxe, l'apparence, ce que nous appellerions « la poudre aux yeux ». Les intérieurs restaient modestes. « En 1754, dit M. Germain Bapst (1), un de nos arrière-grands-pères, joaillier privilégié du roi, qui faisait les plus grosses affaires à la cour et à la ville, habitait quai de Harlay, au troisième étage, et n'avait pour son commerce et son domicile personnel que trois pièces et une cuisine, pour lesquelles il payait un loyer annuel de 300 livres. » Ce qu'étaient, au dix-huitième siècle, les intérieurs des orfèvres parisiens, nous le savons par des *inventaires* des notaires ou les procès-verbaux de saisies des commissaires du Châtelet. La plupart du temps, ce sont des appartements composés de très peu de pièces, et meublés avec une sobriété presque austère. Dans les chambres garnies de rideaux de drap, souvent de couleur verte avec bordure de galon jonquille, comme nous les décrivent les inventaires après décès, se trouvent deux fauteuils, quatre chaises, une commode, une grande armoire en bois ciré; aux murs sont accrochées quelques gravures. Quelquefois, mais rarement, on signale des tableaux. Sur la cheminée, point de pendules ni de candélabres ; la nudité complète. Dans l'atelier où travaillaient le maître et l'apprenti, on voit souvent la femme du patron qui l'aide dans ses travaux, quand elle ne vaque pas aux soins du ménage (2). Le mobilier est également sommaire : de rares sièges, des étagères où sont les modèles en cire et les pièces en cours d'exécution, un meuble ou deux contenant des cartons remplis de dessins, de livres et de gravures. Le reste, c'étaient les outils et instruments de la profession.

Veut-on savoir ce que comprenait, au dix-huitième siècle, l'outillage d'un grand orfèvre tel que Thomas Germain qui, travaillant pour le roi, avait le droit, refusé aux autres, d'occuper exceptionnellement plus de trois ou quatre ouvriers? Son inventaire après décès nous donne ce renseignement au complet, et je le transcris ici : « Cinq enclumes, cinq tas, dix-sept bigornes, six lingotières, huit pincettes, deux soufflets, la forge complète, une poêle à souder, cent marteaux tant grands que petits, dix-sept boules, treize tenailles, une filière à vis, une filière à taraud, cinq étaux à mains, trois scies, cinq vrilles, huit cizoires, cinq établis, une forge, deux soufflets, sept pincettes, trois poches à

---

(1) Germain Bapst, *l'Orfèvrerie française à la Cour du roi de Portugal*, page 42.
(2) Germain Bapst, *l'Orfèvrerie française à la Cour du roi de Portugal*, page 43.

feu, une à thuilot, un banc à tirer avec toutes ses dépendances, quatre étaux à limer. »

Et c'est tout! Voilà ce qu'était avant 1750 un atelier d'orfèvre bien monté ; l'ensemble valant, à dire d'expert, la somme de 1 988 livres.

François-Thomas Germain fit plus que décupler ce matériel de son père. En outre, il ne trouva pas suffisamment élégante l'installation de son logement au Louvre ; il y aménagea des salons somptueux, avec meubles de Boulle, cheminées de marbre rare, ornements de bronze doré, etc. Il se justifiait de ses prodigalités, en disant : « La gloire du nom que je porte, l'envie de faire honneur à



Soupière en argent, par Fr.-Th. Germain, exécutée pour la Cour de Portugal.

la France par mes ouvrages, la décence et le respect dû aux grands que je recevais chez moi par état, le désir d'être utile à l'étranger, le soin de l'attirer dans mon commerce et de le frapper par un dehors séduisant, font aujourd'hui mon crime, puisque ce sont les seuls objets qui m'ont entraîné malgré moi dans ce faste qu'on me reproche (1). » Quoi qu'il en soit, et sans vouloir juger la conduite de Fr.-Th. Germain avec la sévérité de ses contemporains, on s'explique aisément pourquoi il ne put soutenir le poids d'une maison établie sur un tel pied. Chaque année, le chiffre de ses dettes s'accroissait, en dépit du nombre grandissant de ses travaux. Les 30 000 livres d'argent comptant légués par son père n'avaient été qu'un feu de paille bien vite consumé. Comme il manquait du

(1) Mémoire de François-Thomas Germain, au moment de sa faillite, en 1765, adressé au surintendant des Beaux-Arts, M. de Marigny, afin d'éviter d'être expulsé du Louvre. Ce document a été publié par les *Archives de l'Art français*, t. Ier, p. 252. Il a été reproduit par M. Germain Bapst dans son ouvrage sur les Germain, page 162.

fonds de roulement proportionné à l'entreprise qu'il rêvait, il emprunta à des taux usuraires. En 1764, il épousa une jeune fille de dix-huit ans, Marguerite le Sieurre Desbrières, dont la dot de 80000 livres fut aussitôt engloutie. Bref, il en arriva à avoir, en 1765, le passif énorme de 2 millions 400 livres. Pour essayer de se tirer d'affaires, il eut recours à un expédient qui acheva de lui aliéner sa corporation : il forma une société en commandite dont le siège fut rue des Orties, dans une maison que son père avait achetée en 1743, et où ses ateliers fonctionnaient depuis cette époque. Elle ne vécut pas six mois. Le 17 juin 1765, Fr.-Th. Germain fut déclaré en faillite. D'inextricables procédures judiciaires le paralysèrent; on alla jusqu'à lui imputer des manœuvres frauduleuses. Par surcroît, la corporation des orfèvres obtint contre lui un arrêt de la cour du Châtelet, annulant la société en commandite, déclarant « que le titre de maître-orfèvre était un titre personnel dont la propriété ne pouvait être exploitée par une communauté d'individus, dont plusieurs étaient étrangers à la corporation, disant enfin, qu'on ne pouvait admettre qu'un orfèvre devînt un entrepreneur qui, au lieu de travailler lui-même en artiste, faisait travailler des personnes salariées (1). »



Deux Indiens porteurs de couffes.
Salières simples par Fr.-Th. Germain.

Retenons cette dernière phrase; si on la rapproche d'un document en quelque sorte officiel qui, quelques années plus tard, en 1776, fut adressé au Roi en réponse à une supplique de Fr.-Th. Germain pour rentrer dans les bonnes grâces royales, on constate qu'elle contient à l'égard de l'orfèvre une accusation grave. On ne lui reprochait rien moins que de n'être pas le réel auteur des ouvrages qu'il signait, en un mot de n'avoir été qu'un entrepreneur. Voici le passage essentiel de ce mémoire (2) émanant de la surintendance des bâtiments : « Quant aux talents dont le sieur Germain fait un étalage perpétuel, je me suis

(1) Germain Bapst, *l'Orfèvrerie française à la Cour de Portugal*, page 43.
(2) Il a été publié par les *Archives de l'Art français*, t. Ier, pages 255-256.

» informé de personnes qui ne courent pas la même carrière, s'ils avaient » quelque réalité. Elles m'ont dit qu'ils étoient des plus médiocres ou absolu- » ment nuls. Il n'a jamais gagné une seule petite médaille pendant plusieurs » années qu'il a suivi les leçons de l'Académie. Comment auroit-il acquis, tout à » coup, ces talents sublimes qui, suivant lui, occasionnoient la jalousie et la rage » de ses confrères ? Enfin, si le sieur Germain avoit les talents qu'il s'attribue, » rien ne l'empêcheroit d'en faire usage aujourd'hui du moins à la solde et » sous le nom de quelqu'un de ses anciens confrères. Mais tout s'est éclipsé, » avec le beau cabinet des modèles que son père, homme de talent, lui avait » laissé. »



Salière double par Fr.-Th. Germain.
(*Orfèvrerie de la Cour de Portugal.*)

Ce jugement est rude. Il renverse totalement l'opinion générale qu'on se fait, aujourd'hui encore, de la valeur de François-Thomas qui continue à passer pour l'orfèvre le plus brillant après son père, et le plus habile du dix-huitième siècle. Mais est-il juste, et doit-on s'y fier ? N'est-il pas entaché tout au moins d'exagération, venant de l'administration des bâtiments qui ne pardonnait pas à l'artiste ses démêlés judiciaires, et par là de l'avoir mise dans le cas de l'expulser du Louvre ? Ne doit-on pas également tenir compte de l'humaine et misérable tendance qui, trop souvent, fait qu'on accable les gens tombés à terre ? Mais, d'autre part, il est impossible de ne pas reconnaître un certain fonds de vérité dans l'explication de l'impuissance que montra Fr.-Th. Germain pour se relever après sa débâcle. Nous voyons bien, en effet, que de 1766 à 1768, il fait un effort, dans son atelier de la rue des Orties où il s'est réfugié, pour ramener à lui

la clientèle qui l'abandonne, et qu'à plusieurs reprises il remplit le *Mercure* (1) de réclames où l'on retrouve son hâblerie, ne cessant de se couvrir de la mémoire toujours respectée de son père, invoquant la collection de modèles provenant de celui-ci et qu'il a, assure-t-il, conservés, etc. Mais on ne trouve pas trace d'un grand et beau travail qui soit sorti de ses mains à partir de cette époque, si ce n'est une toilette de vermeil, et quelques autres pièces qu'il termine sur l'ancienne commande de la cour de Portugal. Vainement il part en Angleterre en 1768, on ne sait trop dans quel but. Il revient bientôt à Paris où il continue de végéter, forcé de quitter la maison de la rue des Orties pour un atelier loué place du Carrousel, puis, de là, en 1779, dans un autre, rue de Limoges, au Marais. A partir de 1780, on ne sait plus ce qu'il devient. Sa jeune femme est morte, n'ayant pu survivre à ses malheurs. Quant à lui, il s'éteint en 1791, rue du Faubourg-Montmartre, et les deux témoins qui signent son acte de décès à la paroisse de Saint-Eustache le connaissent si peu, qu'ils ne savent même pas indiquer son âge exact !

M. Germain Bapst, le mieux informé des biographes de François-Thomas Germain, n'a pas osé trancher nettement le problème qui se pose à ce propos. Il reconnaît que cet orfèvre peut, en effet, n'avoir pas exécuté lui-même les œuvres qui portent son nom ou son poinçon ; mais il estime qu'elles ont néanmoins un tel cachet de supériorité et d'originalité qu'il est impossible de lui en dénier la paternité. « Qu'il en ait été, dit-il, véritablement l'auteur ou simplement l'inspirateur, il n'en demeurera pas moins acquis que c'est par son initiative, par ses soins, sous sa direction et dans ses ateliers que ces objets ont été faits, et par conséquent c'est à lui qu'on les doit, et c'est à lui qu'en revient le mérite (2). » Cet avis paraît, en somme, le plus équitable. Il est difficile, au surplus, de ne pas l'accepter quand on voit, comme les papiers de sa faillite l'ont révélé, avec quel soin Fr.-Th. Germain cacha toujours le nombre et la qualité des collaborateurs dont il sut s'entourer. Cependant on les connaît. Ses ciseleurs se nommaient : Colezon, Meunier, Leitz et Descour ; ses graveurs, Colart, Olivier et Nicol. Il avait pour planeur, Peletier ; pour gainier, Prieur ; pour perceur, Sellier. L'auteur de la dorure de toutes ses pièces, de cette dorure exceptionnelle et qu'il aimait tant à vanter dans ses prospectus, n'était autre que le fameux

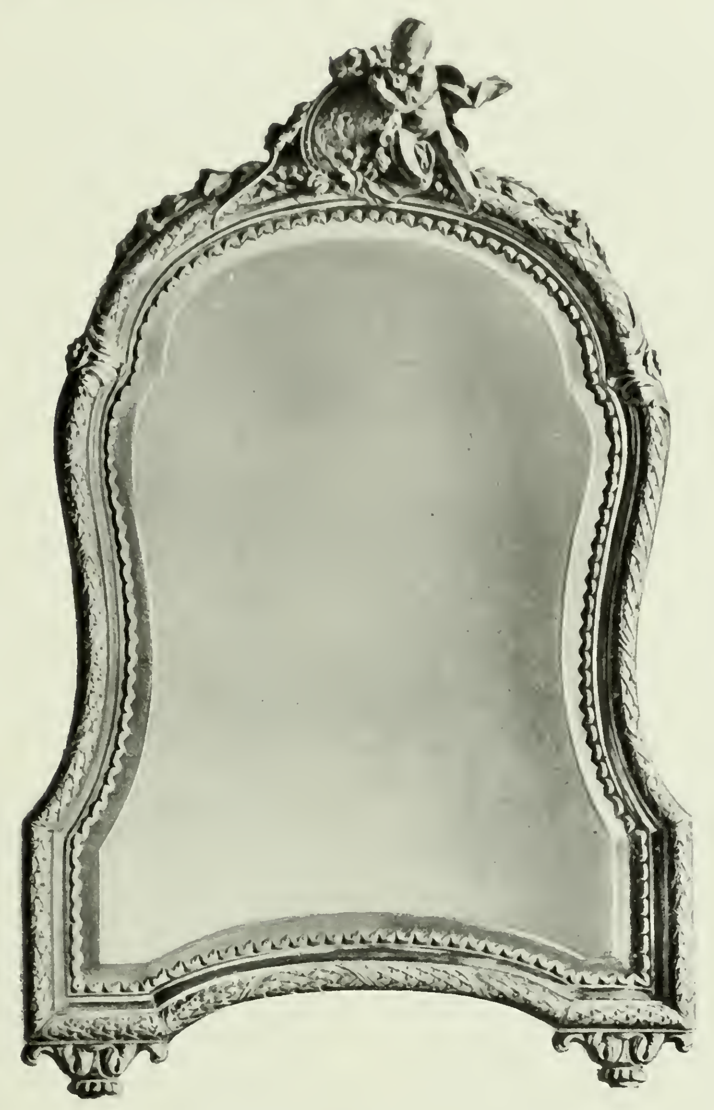
---

(1) *Mercure*, n° de janvier et de février 1766 :

« Le sieur Germain, sculpteur du roi, et Compagnie, toujours animé du désir de porter les ouvrages qu'il entreprend à la plus haute perfection, prévient le public que, le 24 de ce mois, on vendra dans la maison où sont ses ateliers, rue des Orties, vis-à-vis le guichet Saint-Michel, une collection de vases antiques, d'une composition qui égale l'agate et les pierres les plus précieuses, tous ornés de bronzes d'un *goût exquis* et de la plus belle dorure, qu'il a encore perfectionnée depuis qu'elle a été présentée au roi. Le sieur Germain se propose de continuer en tout genre et de varier ingénieusement les formes et les ornements de tous les ouvrages d'argenterie ; la quantité de modèles qu'il a joints à ceux de son père le mettent à même, plus que tout autre artiste, de produire de quoi satisfaire les personnes les plus curieuses d'ouvrages recherchés. Le sieur Germain continue d'entreprendre toutes sortes d'ouvrages à tels prix qu'ils puissent monter et il n'exigera pas, comme il est d'usage, des avances pour matières. »

(2) Germain Bapst, *Etudes sur l'orfèvrerie française :* les Germain, orfèvres-sculpteurs du Roy (1887, 1 vol. in-8°), page 180.

Gouthière. Quant aux modeleurs des figures, c'étaient, en général, les plus renommés sculpteurs du temps. On crut reconnaître la main de Pigalle dans un surtout représentant « Bacchus et l'Amour », qui appartient à la cour de Russie. Il est infiniment vraisemblable que, si ce n'est celui-là, d'autres artistes habiles ont dû lui prêter leur collaboration.

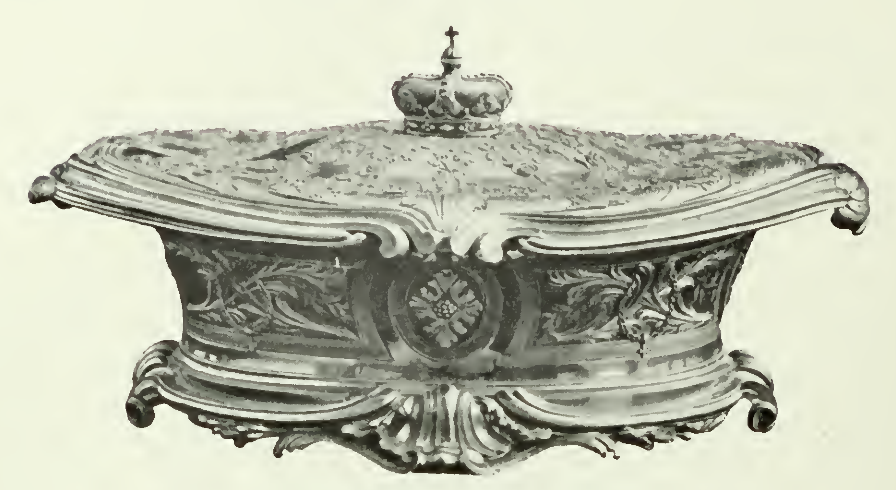


Glace de toilette exécutée en 1766
par Fr.-Th. Germain, pour la princesse de Portugal.

Pour avoir une idée à peu près exacte de ce que fut l'orfèvrerie de Fr.-Th. Germain, ce ne sont pas les rares œuvres plus ou moins complètes qui se trouvent aujourd'hui dans les collections de quelques heureux mais très clairsemés amateurs, qu'il suffit de connaître. C'est en Russie, c'est surtout à la cour de Lisbonne que l'on peut admirer ces chefs-d'œuvre authentiques con-

servés avec un soin jaloux. Le roi de Portugal possède encore aujourd'hui 1 274 pièces d'orfèvrerie provenant des ateliers de Fr.-Th. Germain.

Nous avons donné, à la page 55, l'admirable aiguière portant la signature de



Coffret à bijoux de Fr.-Th. Germain.

Fr.-Th. Germain qui figurait dans le Musée centennal; mais, à défaut d'autres pièces authentiques, nous avons pensé qu'il y avait un intérêt à emprunter à la luxueuse monographie intitulée : *l'Orfèvrerie française à la Cour de Portugal*, que M. G. Bapst, si bien documenté sur tout ce qui concerne les Germain, a publiée avec le concours de la Société de Propagation pour les livres d'art, quelques-unes des pièces les plus remarquables de cette collection unique.



N° 1. N° 2.

Boites à poudre de Fr.-Th. Germain.

N° 1. (*Musée centennal.*) — N° 2. (*L'orfèvrerie du Portugal.*)

Le morceau principal (*page* 163), qui n'est pas d'ailleurs le mieux réussi, était un lourd surtout, mesurant plus d'un mètre de haut, qui représente un ensemble confus d'attributs de chasse, lévriers, fusils, cors, etc., reposant

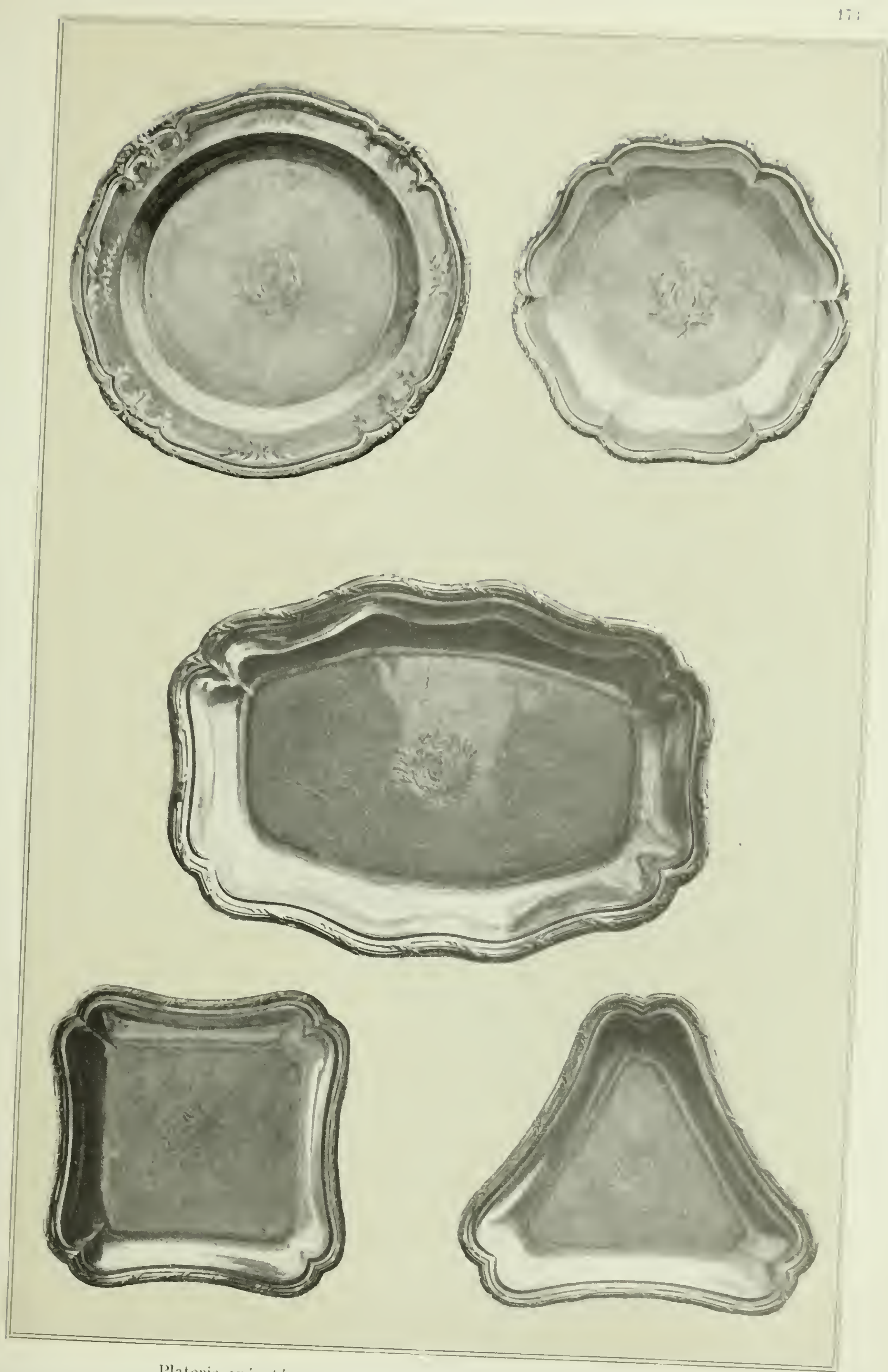








Pot à eau chaude et samowar sur son réchaud, exécutés par Fr.-Th. Germain
pour la Cour de Portugal.



Platerie exécutée par Fr.-Th. Germain pour la Cour de Portugal.

sur des buissons touffus, le tout accompagné à droite et à gauche de deux levrettes couchées au-dessus de la base, et qui sont d'une exécution admirable. Cette œuvre, qui ne fut achevée que plusieurs années après la faillite de l'orfèvre, et dans laquelle on retrouve un mélange de bonnes parties provenant des anciens modèles de Thomas Germain, et d'ornements mal combinés, à côté d'excellents détails de sculpture, coûta un prix considérable.

Parmi les pièces importantes qui complétaient ce magnifique ensemble, figuraient quatre soupières, ou pots à oille sur plateaux. Ils étaient exécutés sur deux modèles à peu près semblables et qui ne variaient que par les figures servant de boutons aux couvercles : l'un de ces boutons représentait un Amour avec un chien, et l'autre un Amour avec deux colombes. Le couvercle était fait en rocaille, et la bordure formée par des baguettes reliées à des intervalles réguliers par des feuilles d'acanthe. Aux deux extrémités, des faunes agitaient des banderoles et formaient les anses. Nous avons reproduit une de ces soupières (*page* 165). François-Thomas Germain dut travailler de longues années pour compléter ce service, puisqu'on le voit, en 1766, livrer à la princesse de Portugal un miroir « surmonté d'un Amour prêt à couronner la beauté » (*page* 169).

Dans le nombre, il y a certainement beaucoup de pièces qui semblent avoir été faites uniquement sur les modèles de son père, d'autres qui sont d'un goût inférieur, manquant d'unité ou trop contournées. Quelques-unes sont : ingénieuse comme le somowar dont la chaudière est formée par l'énorme panse d'un Chinois grimaçant, à l'air ébahi; riche et puissante comme le pot à anse et couvercle dont l'usage n'est pas bien défini, mais dont le galbe et le décor sont également réussis; amusantes comme les boîtes à épices, les poivriers, les salières, composés avec des ustensiles variés que portent des Indiens; ou encore les huiliers, très divers, dont l'un figure un navire avec un mât central séparant la coque en deux pour donner les évidements destinés à mettre le poivre et le sel.

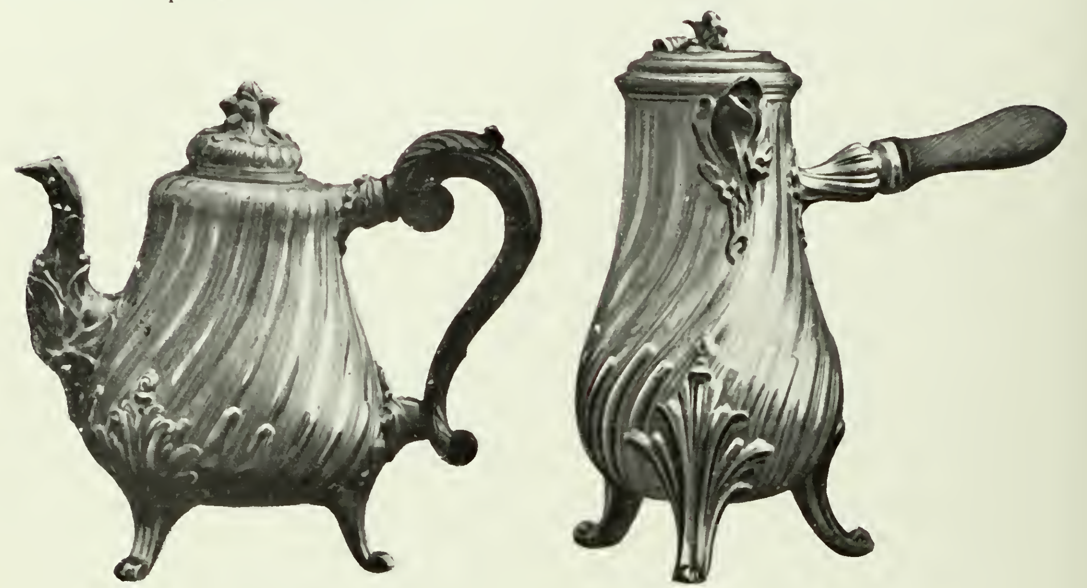


Théière de Fr.-Th. Germain, exécutée pour la Cour de Portugal.

D'un service de toilette, deux pièces seulement subsistent encore, un coffret à bijoux et une boîte à poudre dont la forme moulurée est encadrée dans quatre consoles à mufles de lion; on sait, par M. G. Bapst, que la majeure partie des objets composant ce service ont été dispersés à différentes époques, mais n'ont pas disparu puisqu'on en retrouve maintenant chez différents collection

neurs de France; le Musée centennal en possédait en effet un exemplaire plus simple de décor, mais dont la construction était identique. Nous donnons côte à côte (*page* 170) les deux boites à poudre, et, certainement, celle qui était exposée au Musée centennal devait être une répétition sortant de l'atelier de Fr.-Th. Germain.

Les pièces d'usage courant d'un décor simple étaient nombreuses, d'une exécution souple et précieuse : la platerie, la théière et la cafetière à côtes tournantes nous donnent bien l'impression de cette orfèvrerie du dix-huitième siècle, sobre mais cependant savoureuse.



Théière et cafetière exécutées par Fr.-Th. Germain pour la Cour de Portugal.

Mais, si intéressante, si complète et si variée que soit la collection de la cour de Portugal, c'est encore la Russie qui possède les œuvres les plus remarquables de Fr.-Th. Germain (1). En premier lieu, il faut citer les trois surtouts commandés en 1760 à l'artiste par l'impératrice Elisabeth (2), dont l'un mesure près d'un mètre de largeur, sur 70 centimètres de hauteur; ce sont les pièces les plus belles et les plus parfaites de toute l'orfèvrerie française. Le premier représente Bacchus et l'Amour assis sur un rocher; à droite et à gauche se trouvent une fillette avec les attributs de la Folie et un petit garçon tenant deux tourterelles, symbole de la tendresse. Le second représente un Amour jouant des castagnettes et du tambour de basque. Le troisième, une petite fille jouant avec des tourte-

(1) Cette collection fut exposée en 1885 à Saint-Pétersbourg, au Musée du baron Steiglitz, et le catalogue, qui ne contient pas moins de 270 pièces les plus remarquables de l'orfèvrerie française, existe dans la Bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs, au Pavillon de Marsan.

(2) Ils ne furent terminés qu'en 1766. Ces trois magnifiques objets d'art passèrent par succession de la famille Soltikoff à la famille Matlieff. C'est de cette dernière que l'empereur de Russie les acheta, vers 1885, pour la somme de 300 000 roubles (740 000 francs) : ils se trouvent actuellement au palais de Gatchina, près de Saint-Pétersbourg.

relles. Est-ce Pigalle ou tout autre sculpteur éminent qui a modelé ces figures charmantes? Cela semble probable. Mentionnons encore au palais de Péterhoff, à Saint-Pétersbourg, un miroir en forme d'ogive, signé en toutes lettres de François-Thomas Germain; un service, dit *service de Paris*, au Palais d'Hiver, d'un bel effet, mais d'une médiocre ciselure; deux soupières absolument pareilles à



Candélabre, composé et dessiné par J. Roëttiers.

celles du roi de Portugal, et enfin une élégante toilette de vermeil appartenant au grand-duc Alexis.

D'aucun autre orfèvre du dix-huitième siècle il ne subsiste un pareil ensemble d'œuvres remarquables.

L'émule, pour ne pas dire le rival, de François-Thomas Germain fut Jacques Roëttiers. L'existence de celui-ci, honnête, droite et glorieuse jusqu'au bout, fut

aussi paisible que l'autre fut troublée. Entre ces deux hommes, d'ailleurs si différents, comme talent et caractère, le contraste est frappant. Si l'on doit déplorer que le petit nombre d'œuvres exécutées par le second et parvenues jusqu'à nous ne permettent de porter sur son mérite qu'un jugement incomplet, nous savons du moins qu'elles le plaçaient au premier rang, à la cour et parmi les artistes de son temps.

Jacques Roëttiers appartenait à une riche famille d'artistes d'origine flamande, qui fournit à la France, de 1682 à 1772, quatre graveurs généraux des monnaies,



Surtout Bacchus, composé et dessiné par J. Roëttiers.

membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Son père, Robert Roëttiers, après avoir été graveur général des monnaies en Angleterre, était venu se réfugier en France, à la suite de la Révolution de 1688, et y était devenu, en 1704, tailleur général des monnaies. Jacques naquit en 1707 ; il était l'aîné de quatre enfants. Le roi d'Angleterre, Jacques III en personne, le tint sur les fonts baptismaux, et la duchesse de Perth fut sa marraine. On voit que le futur orfèvre, dès sa naissance, faisait déjà figure dans le monde. Il n'avait que 10 ans quand il perdit son père, âgé de 71 ans, lequel s'était acquis, depuis son installation en France, réputation et fortune, et possédait des terres, des fermes, notamment un petit domaine à Choisy-le-Roi. C'est dans cette propriété que fut élevé le jeune homme, et qu'il se prépara à suivre, comme graveur, la carrière où s'étaient

illustrés tous ses aïeux. Mais brusquement il abandonna cette voie où pourtant tant de facilités semblaient s'ouvrir devant lui, et on a tout lieu de supposer qu'un gentil roman d'amour, ébauché dès les premières années de son adolescence, fut la cause déterminante de son changement de résolution et de sa vocation. En effet, le jeune Jacques Roëttiers avait pour voisin de campagne, à Choisy, le célèbre orfèvre du roi, Nicolas Besnier, dont la fille, Marie-Anne, dans



Fût de candélabre, composé et dessiné par J. Roëttiers.

l'éclat de ses quinze ans, exerça sur lui, son camarade d'enfance, une irrésistible séduction. Le vieux Besnier dut envisager sans déplaisir une alliance qui pouvait lui donner à la fois un gendre très apparenté, et un successeur dans sa charge à la cour.

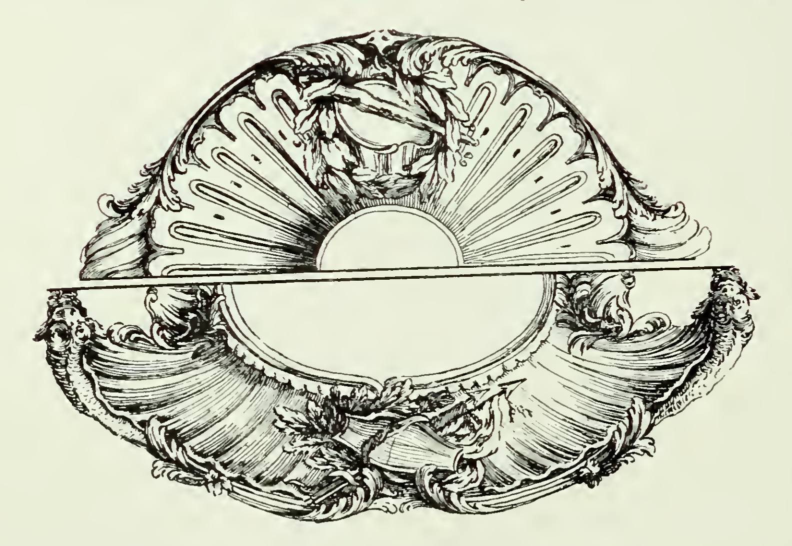
Jacques Roëttiers commença tout d'abord chez Thomas Germain, puis chez son futur beau-père, son apprentissage d'orfèvre et, dès le 17 juillet 1733, il était admis à la maîtrise. Par grande faveur pour lui, comme quinze ans plus

tard pour Fr.-Th. Germain, les formalités du stage furent sensiblement abrégées. Sa connaissance du dessin, les succès précoces et sérieux qu'il avait



Soupière exécutée pour le Dauphin par J. Roëttiers.

remportés à l'Académie de peinture et de sculpture, et surtout ses hautes relations, décidèrent la Compagnie des orfèvres à accueillir avec empressement une telle recrue. L'année suivante, le 6 juin 1734, Jacques Roëttiers, âgé de 26 ans,



Deux projets de plateaux pour la soupière exécutée pour le Dauphin par J. Roëttiers.

épousait Marie-Anne Besnier. En même temps, il était nommé orfèvre ordinaire du roi, et associé de son beau-père dont il obtenait, en 1738, la survivance et le logement du Louvre.

C'est de cette époque que datent les premiers ouvrages d'orfèvrerie de Roët-

tiers. Jusqu'en 1772, il ne cessa de fournir pour la cour une quantité de vaisselle précieuse; mais les pièces remarquables marquées du poinçon de sa maison (qui figure une gerbe) sont pour ainsi dire introuvables, et paraissent avoir été à peu près toutes détruites.

En parlant, au chapitre précédent, du *Recueil de dessins d'orfèvrerie* de Pierre Germain II, nous avons rappelé que sept des planches de cet ouvrage avaient été gravées par J. Roëttiers et qu'elles représentaient « quelques morceaux d'orfè- » vrerie qu'il exécute actuellement pour Monseigneur le Dauphin ».

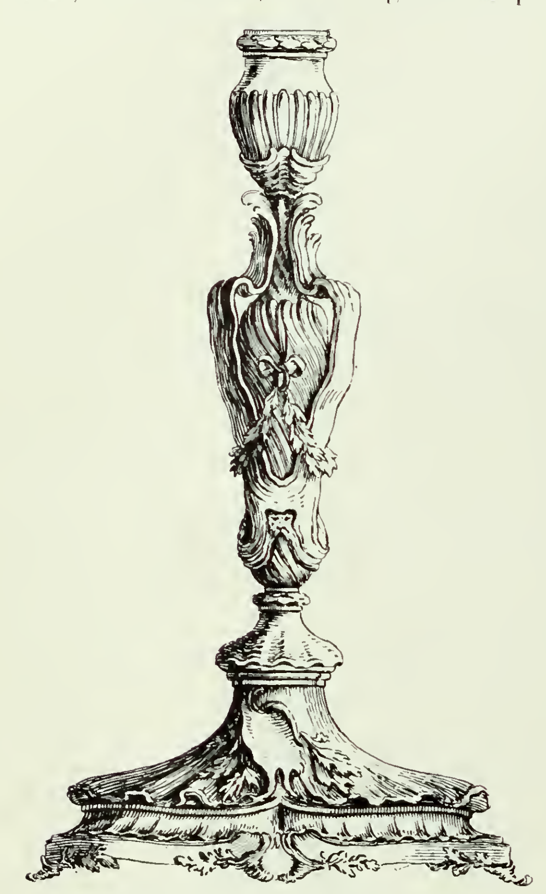
A défaut de pièces authentiques, nous avons pensé que les dessins conservés dans cet ouvrage seraient un document d'autant plus précieux que l'attestation de son contemporain affirme que les pièces qu'elles représentent avaient été exécutées pour le Dauphin. Leur destination serait au besoin confirmée par l'ornementation de ces ouvrages, les emblèmes et les attributs qui les décorent. Le *pot à oille*, dont le couvercle est surmonté par un dauphin dompté par l'Amour armé d'une massue, et le *plateau* de la soupière (*page* 180), dont les anses sont formées par la réunion de deux dauphins affrontés, ne peuvent laisser aucun doute sur la haute destination de ces pièces d'orfèvrerie. De la même époque datent d'autres pièces intéressantes que nous trouvons également dans le Recueil de Pierre Germain, telles que le *surtout* tout à fait charmant (*page* 178) qui est une œuvre de sculpture pleine de mouvement et de vie. Un groupe d'enfants, jouant avec des pampres et un thyrse, et porté dans une coquille soutenue par deux figures, Bacchus et Vénus, forme la pièce du milieu. Le *candélabre* (*page* 179), ou du moins le fût, car les branches de lumière n'existent pas dans la gravure, est gracieusement composé avec un enlacement de deux figures portant une palme, qui devait servir de départ aux lumières.

De la même époque est le flambeau (*page* 182) que nous empruntons au même Recueil et qui a bien la caractéristique du style Louis XV vers 1750, et possède en même temps le mérite de nous renseigner sur la manière de Jacques Roëttiers. D'un autre côté, aucun historien ne s'est encore attaché à éclairer la biographie de cet artiste, et ce que l'on sait de lui se borne à si peu de chose qu'il est bien difficile de procéder par des affirmations catégoriques sur son genre de talent (1). Ce qui est certain, c'est que durant les trente-cinq ans d'exercice de sa profession, de 1737 à 1772, il paraît avoir suivi les différentes fluctuations du goût et de la mode, se lançant d'abord avec une certaine exubérance dans la rocaille, puis transformant sa manière, s'assagissant pour finir par les plus délicates fantaisies du style Louis XVI. Au début, il dut, à coup sûr, avoir à tenir

---

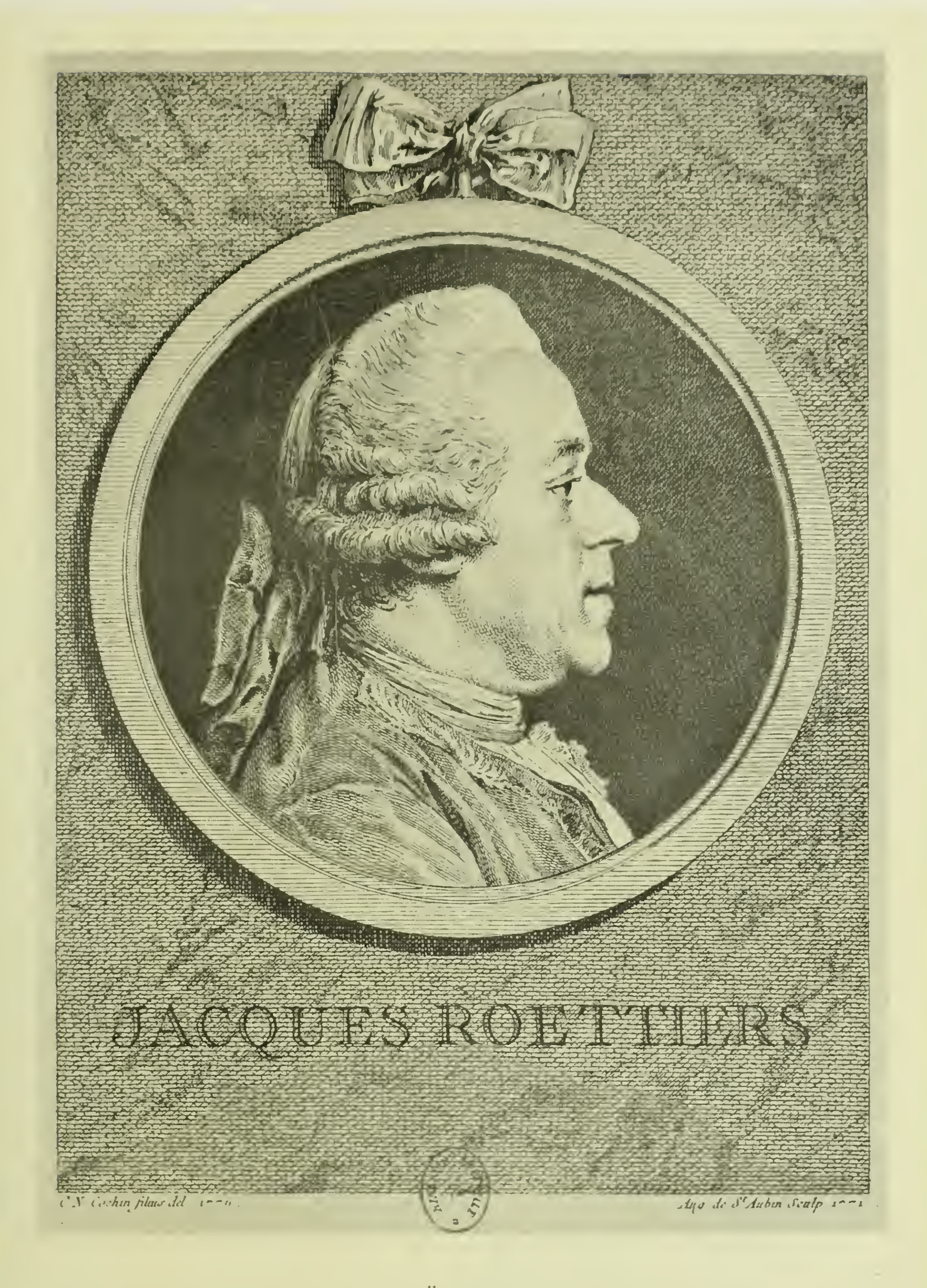
(1) Les meilleurs renseignements biographiques publiés jusqu'ici sur Roëttiers se bornent à la notice donnée par Jal dans son *Dictionnaire historique*, et à l'étude que M. Victor Advielle a donnée sur Roëttiers dans la Collection des *Mémoires de la Réunion de la Société des Beaux-Arts* des départements (XII, p. 446-571).

compte du stock de modèles que lui avait laissés son beau-père et qui sans doute étaient quelque peu surannés. Une des premières œuvres importantes où il eut l'occasion de mettre quelque chose de sa personnalité dut être la vaisselle qu'il exécuta en 1745 pour la Dauphine Marie-Thérèse-Antoinette, lors de son mariage ; on en parla avec éloges à la cour, elle lui fut payée 300000 livres. Mais, à cette date, Th. Germain, dont la gloire éclipsait tout autour de lui, vivait encore. Jacques Roëttiers, considéré comme un débutant, ne pouvait aspirer qu'à l'exécution des commandes dédaignées par l'illustre orfèvre, qui avait été un moment son maître. Celui-ci mort, et le jeune François-Thomas Germain étant devenu son voisin de logement au Louvre, J. Roëttiers prit plus d'aplomb et partagea, avec ce dernier, l'honneur d'avoir à livrer la vaisselle du Roi. Le *Journal du Garde-Meuble* de l'année 1752 nous indique (1) qu'il fit à cette époque, en collaboration avec son remuant confrère, le service de campagne de Louis XV, comprenant une douzaine de pièces. En fouillant les archives, on trouverait probablement la mention de ses principaux ouvrages pour la Cour. Il est à remarquer cependant que nous avons vainement cherché son nom dans les Registres du Ministère des Affaires étrangères parmi les orfèvres chargés des présents diplomatiques. De même, dans les *Comptes des Menus plaisirs*, il ne figure qu'à de rares intervalles : en 1747, pour les anneaux d'or et d'argent qu'il fit lors du second mariage du Dauphin, et pour une paire de flambeaux ciselés avec les armes et la légende, qu'il factura 596 livres ; en 1753, pour une boîte à éponge, un flacon et un couteau à lame d'argent, payés 788 livres ; en 1755, pour une paire de flambeaux dont la façon seule est de 200 livres, etc. Ce ne sont là que de menus ouvrages sans importance. Roëttiers exécuta pour le Roi, à différentes époques, des pièces de premier ordre, comme les deux sucriers d'or



Flambeau composé et dessiné par J. Roëttiers.

(1) *Journal du Garde-Meuble*, Archives Nationales, O., 3314, p. 133.



Portrait de Jacques ROËTTIERS, par Nicolas Cochin.

(*Cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale.*)

jugés si remarquables, que dans la pièce où ils figuraient, au palais de Versailles, on les plaçait sous des vitrines protectrices. Il avait aussi pour clients les principaux personnages de la cour et des souverains étrangers. La plus grande partie de la noblesse s'adressait à lui pour tout ce qui était orfèvrerie soignée, et surtout bien gravée, car l'orfèvre gardait au cœur l'amour de cet art de la gravure auquel il avait consacré sa jeunesse et dans lequel il aurait voulu s'illustrer comme ses aïeux. Il y revenait sans cesse, quand le souci des affaires le lui permettait. C'était le délassement de l'artiste resté fidèle à son premier idéal. Les pièces d'orfèvrerie auxquelles il mettait la main portent la marque de ce talent spécial du graveur en médailles : tel est le beau service de table qui se trouve actuellement au Palais d'Hiver, à Saint-Pétersbourg, désigné sous le nom de *service Orloff*, vendu en Russie par des émigrés français, au moment de la Révolution, et que Roëttiers avait dû exécuter pour quelque personnage de la cour; telle est encore l'aiguière de forme ovale et aplatie que possédait le baron Pichon, dans la collection qu'il vendit en 1878, et dont la gravure est particulièrement remarquable.

Jacques Roëttiers fut très certainement un homme grave et silencieux, qui fuyait le bruit et aimait le calme de la vie de famille. Ce n'est pas lui qui aurait rempli, comme son confrère Fr.-Th. Germain, les gazettes du temps de réclames dithyrambiques, ou organisé des expositions de son orfèvrerie, chaque fois qu'il venait de livrer une fourniture de quelque conséquence. Nicolas Cochin a fait de lui, en 1770, un superbe portrait (*page* 183), gravé par Augustin de Saint-Aubin, et qui nous le montre en médaillon, vu de profil. Il a bien les traits que fait supposer son caractère.

Après la déconfiture de François-Thomas, il hérita d'une partie des travaux retirés désormais au malheureux orfèvre en faillite; mais, à cette époque, Roëttiers pensait déjà à se retirer des affaires, quoiqu'il n'eût pas encore cinquante ans, pour pouvoir s'adonner complètement à son art favori de la gravure en médailles. Il était entouré de la considération de toute sa corporation qui le nomma garde de l'Orfèvrerie, en 1754, puis grand garde en 1758 et 1761. Il souhaitait obtenir ses lettres de noblesse. Le roi les lui accorda en 1772, et il prit dès lors le nom de Jacques Roëttiers de Latour; mais, en enregistrant ces lettres d'anoblissement, le Parlement spécifia que celui qui en était l'objet ne pourrait plus, à l'avenir, exercer la profession d'orfèvre, incompatible avec son nouveau titre. Cela n'était pas pour déplaire à Roëttiers, qui s'empressa de prendre sa retraite et de donner la direction de ses ateliers à ses deux fils. L'un, Alexandre-Louis Roëttiers, fort instruit, devint le chef de la maison à partir de 1772. Mais il avait d'autres ambitions : il abandonna l'orfèvrerie le 29 novembre 1775 et se fit nommer conseiller

de la Chambre des comptes. Il devint, en 1791, directeur de la Monnaie de Paris (1). L'autre, Jacques-Nicolas Roëttiers, reçu maître en 1765, fut le vrai et digne successeur de son père. Ce fut lui qui, pendant les dernières années du dix-huitième siècle, fit le plus d'affaires dans le corps de l'orfèvrerie, après Lempereur et Mercier (2).

Quant au père, complètement repris par la gravure en médailles, il fut nommé membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et mourut aux Galeries du Louvre, le 17 mai 1784, à l'âge de 77 ans.

Parmi les grands et précieux travaux de Jacques Roëttiers, nous ne devons pas oublier ceux qu'il exécuta pour M[me] du Barry et dont nous parlerons au chapitre suivant; mais, à cette époque, les œuvres de Roëttiers allaient s'imprégner du goût nouveau qui dominait, et nous le verrons donner à l'orfèvrerie de style Louis XVI qu'il exécuta pour la favorite, le même charme qu'il avait su imprimer au style Louis XV, dont les gravures qu'il avait signées dans le Recueil de Pierre Germain II, et que nous avons reproduites plus haut, nous ont fait apprécier l'élégance.

---

(1) Il se faisait appeler Louis Roëttiers de Montalent pour se distinguer de son frère. Il est mort seulement le 27 février 1855, en sa maison rue du Four-Saint-Germain, n° 53. — Voir l'étude sur les Roëttiers, de Victor Advielle, et *Journal-Dictionnaire historique*.

(2) C'est ce qui ressort des registres de capitation consultés par M. Germain Bapst, qui cite ce fait dans son ouvrage, *Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe*, page 90.



Panier fleuri par Ranson.



Fragment d'encadrement de la Relation des Fêtes du mariage du Dauphin, 1749.
Dessin de Blondel.

CHAPITRE SIXIÈME

**La marquise de Pompadour et son influence.
Tout à la Grecque. — Avènement du style Louis XVI. — Mme du Barry et ses prodigalités. — Ses commandes à l'orfèvre Roëttiers.
Les boîtes et les menus objets de style Louis XVI.
La catastrophe de 1759. — Concurrence faite à l'argenterie par la porcelaine. — Les industries du similor et du doublé.
La poterie d'étain.**

Nous arrivons à un moment où les orfèvres dont nous venons de parler, subissant les influences nouvelles, vont pousser l'art dans des voies plus sages et, peu à peu, changer l'orientation de leur manière. C'est alors qu'apparaît une femme de goût, d'un sentiment artistique très développé, et dans laquelle s'est incarné l'art de la seconde moitié du dix-huitième siècle : — la marquise de Pompadour; — non pas que nous prétendions qu'elle ait eu sur tout ce qui se rapporte à l'Art un système bien arrêté, mais elle avait reçu des dons précieux, abondait en qualités charmantes, et savait s'entourer des

artistes en vogue, comme Boucher, Van Loo, Pigalle et Drouais. Elle encourageait les débuts de Vien, tenait Bouchardon en grande estime, et faisait de Guay, le graveur en pierres fines, son collaborateur ordinaire.

Mme de Pompadour a véritablement aimé l'art; elle lui a donné le meilleur de son temps, se passionnant non seulement pour les œuvres qu'elle achetait pour embellir ses demeures, mais sachant aussi provoquer par ses commandes et son goût pour le luxe de l'ameublement, les recherches nouvelles. Son souvenir restera attaché à l'art de cette époque, dans tout ce que cet art a eu d'intime, de familier dans cet ensemble d'objets si divers que le dix-huitième siècle créa à son image, et de particulièrement lié à la vie de l'homme pour entourer son existence, pour la servir et la parer.

Ce ne sera pas seulement l'art que protégera la marquise; ce sont aussi les créations utiles et les monuments que le temps respectera et qui prolongeront dans l'avenir la popularité d'une favorite. Elle transporta la fabrique de porcelaines de Vincennes à Sèvres, et créa cette manufacture dont les produits, dotant l'industrie française d'une porcelaine d'art, devaient enlever à la Saxe le tribut que lui payait l'Europe; elle fit déclarer Sèvres manufacture royale, comme la Savonnerie et les Gobelins. Elle eut aussi l'heureuse pensée de compléter la noble idée de Louis XIV, en donnant un pendant aux Invalides, par l'établissement d'une École militaire, où devaient être élevés les fils des soldats morts à l'ennemi (1).

Elle touchait à tout, elle se dépensait avec une activité dévorante, se répandant en cent lieux et en mille choses. Elle trouvait même le temps de faire œuvre d'artiste et, sous la conduite de Guay, elle s'essayait à l'art délicat de la gravure à l'eau-forte, et reproduisait, dans une suite de soixante-neuf estampes qu'elle faisait imprimer, les pierres gravées de son maître, des cachets, des allégories et des trophées.

Elle faisait de fréquentes visites chez Lazare Duvaux, où elle trouvait à satisfaire son goût de curieuse et de femme. Mais ce n'était pas seulement les objets anciens qu'elle achetait chez ce marchand joaillier que Louis Courajod nous a fait connaître par la publication de son *Livre-Journal*, en le faisant précéder d'une Introduction savante où il révèle l'influence de la marquise, il nous la montre également, commandant des montures de vases, des bronzes, des bijoux, des pièces d'orfèvrerie pour elle et pour le roi, que Lazare Duvaux exécutait lui-même ou faisait exécuter par les plus habiles de son temps.

C'est une curieuse figure que ce Lazare Duvaux : *marchand mercier*, il commence par faire le commerce de la curiosité ; les documents contemporains le qualifient indifféremment de mercier, de bijoutier, de joaillier et d'orfèvre. De son métier, il était fondeur, ciseleur, monteur en bronze, bijoutier et orfèvre dans le

---

(1) De Goncourt, *Mme de Pompadour*, pages 178 et suivantes.

sens moderne du mot, quoiqu'il n'ait jamais eu de marque ni de poinçon. Il obtint le brevet d'orfèvre *joaillier du Roi*. C'est probablement par suite des privilèges attachés à ce titre et à celui de *marchand suivant la Cour*, que Duvaux fut



Fac-simile de l'estampe de la Marquise de Pompadour servant de frontispice à son Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte d'après les pierres gravées de Guay, graveur du Roi Louis XV.

dispensé de prendre son brevet de maîtrise parmi les orfèvres, et affranchi vraisemblablement de l'obligation d'avoir un poinçon.

La fréquentation de nombreux amateurs, hommes de goût et d'éducation raffinée qui étaient ses clients, avait développé en lui l'appréciation des belles

choses, et la vue de ces œuvres variées et précieuses qui meublaient son magasin lui avait appris les ressources du métier de ceux qui les avaient créées. Peu à peu, pour satisfaire une clientèle qui avait confiance en lui, de marchand, il était devenu bronzier, orfèvre et joaillier. Il fabriquait des bras, des girandoles et des lustres; il montait des diamants, composait des bagues, des tabatières, des bonbonnières et boîtes de montres; il ciselait des pommeaux de cannes; il faisait de la vaisselle d'or et d'argent et l'exécutait sur des modèles qu'il demandait aux plus célèbres modeleurs de l'époque.

Nombreux sont les objets décrits sommairement dans son journal, qui témoignent de son habileté et des ressources dont il disposait.

Le n° 2087 signale une pièce d'orfèvrerie importante, avec quatre colonnes et cassolettes en argent. Le n° 2116, une grille de cheminée composée d'un cygne dans des roseaux : « *Modèle fait exprès* ». Quelle est sa part de travail ? s'est-il borné à l'inspirer, l'a-t-il ciselée lui-même, ou, l'ayant fondue, l'a-t-il confiée à quelque éminent artiste, comme semble le penser M. Courajod, qui, pour une salière d'or retrouvée dans un catalogue de vente de 1786, indiquée comme ayant appartenu à un sieur Collin, intendant de feu Mme la Marquise de Pompadour, nous décrit : « Une salière d'or exécutée par Auguste, orfèvre du Roi, d'après » les modèles de Falconnet. La salière est représentée par un matelot assis sur » une roche, tenant une huître; et la poivrière, un jeune garçon qui tient un » sac sur lequel est représenté du poivre en grains; chacun ayant cinq pouces de » hauteur (1). »

Dans tous les cas, il fabrique même de l'orfèvrerie d'usage, puisqu'on le voit fournir à Mme de Pompadour et au Roi des nécessaires « garnis d'une écuelle avec » son couvercle et son assiette, un gobelet, un couvert et son couteau en argent » d'Allemagne, une lampe de nuit en argent de Paris, un marabout, un réchaud » à esprit de vin, une boîte à double thé d'argent, une théière, un sucrier », et à juger par le nombre d'ustensiles en argent que lui commanda Louis XV, qui cependant avait des orfèvres comme Ballin, Roëttiers et Besnier, il faut bien penser qu'aujourd'hui nous pouvons le considérer comme l'orfèvre attitré de Mme de Pompadour et même du roi Louis XV.

L'orfèvrerie des dernières années du règne de Louis XV porte déjà l'empreinte et les principaux caractères de ce qu'on est convenu d'appeler le style Louis XVI, ce qui fait quelquefois confondre les œuvres de cette période de transition. Il ne faut point oublier que, dès 1760, la marquise de Pompadour, bien loin de favoriser, comme nous l'avons dit et comme on le croit assez généralement, les folies du genre rocaille, se montrait fort entichée des œuvres d'un goût plus sûr, et encourageait de tout son pouvoir (qui était grand) et de toute son

(1) Louis Courajod, *Livre Journal de Lazare Duvaux*, Introduction, pages 72 à 78.

influence (qui fut si heureuse pour l'art français) les tendances architecturales nouvelles vers l'étude des monuments de l'antiquité. Sans doute, ses préférences paraissent avoir été tout autres durant les dix premières années de sa toute-puissance, et c'est ce qui probablement a induit en erreur quelques-uns de ses historiens, et accrédité des idées fausses sur son rôle au point de vue artistique.

A peine installée à la cour de Versailles, elle devint aussitôt la directrice et l'ordonnatrice des plaisirs royaux, et son génie de l'arrangement pour tout ce qui touche au mobilier s'employa, dans les nombreux palais qu'elle fit construire, dans les meubles ou dans les ameublements qu'elle imagina, à mettre en valeur le style existant à l'heure de son avènement. C'est ce qui a fait dire aux frères de Goncourt, avec un peu d'exagération, que la belle marquise « est la marraine du rococo » (1). A ce moment, il est très vrai qu'elle faisait une large place, dans son délicieux palais de Bellevue, que construisait l'architecte Lassurance, aux *turqueries*, aux meubles ventrus, contournés et déchiquetés, qu'elle faisait venir en quantité de chez Lazare Duvaux (2).

On baptisait de son nom « à la Pompadour », carrosses, lits, sophas, nœuds de rubans, tout ce qui semblait être le reflet de son élégance et de son prestige. Mais, dix ans plus tard, c'est une complète volte-face, ainsi que l'ont justement remarqué les écrivains qui, tels que M. de Nolhac (3), n'appliquent pas à l'histoire des procédés de romanciers, et contrôlent les faits avec des dates précises. Alors le caprice de Mme de Pompadour est entièrement acquis à l'art antique, dont l'entretiennent constamment les amis de son entourage, d'abord son oncle, M. de Tournehem, surintendant des Beaux-Arts ; ensuite son frère, le comte de Vandières, devenu depuis, grâce à elle, marquis de Marigny, qui prit sa succession et fut, comme son oncle, directeur général des Bâtiments et des Beaux-Arts. Elle l'avait envoyé en Italie étudier les chefs-d'œuvre classiques avec l'abbé Leblanc l'archéologue, et Cochin le graveur, ce même Cochin qui avait lancé, contre l'orfèvrerie rocaille, la diatribe citée plus haut et qui venait de publier ses *Observations sur les antiquités d'Herculanum*. Ce fut la marquise qui, la première, mit à la mode les meubles *à la Grecque*, inspirés de la décoration des édifices anciens, et qui firent un moment fureur. « La manie du jour est de tout faire à la Grecque », écrivait Bachaumont, le 22 avril 1764 (4). De son côté, Grimm disait : « Tout se fait à la Grecque, la décoration extérieure et intérieure des bâtiments, » les meubles, les étoffes..., les formes sont belles, nobles, agréables, au lieu » qu'elles étaient tout arbitraires, bizarres et absurdes, il y a dix ou douze » ans (5) ». L'orfèvrerie ne manque pas de sacrifier immédiatement à la fan-

(1) Goncourt, *Madame de Pompadour*.
(2) Courajod, *Journal de Lazare Duvaux* (*passim*). Introduction, pages 36 à 40.
(3) P. de Nolhac, *Louis XV et Mme de Pompadour, d'après des documents inédits* (1904, 1 vol. in-18).
(4) Bachaumont, *Mémoires secrets*, II, p. 53.
(5) Grimm, *Correspondance littéraire* (Paris, 1829, t. III, p. 124).

taisie du moment, et l'on a, de Fr.-Th. Germain, un prospectus portant la date du 24 janvier 1766, annonçant la vente d'une collection de *vases antiques* que l'artiste offrait au public et qu'il déclarait « ornés de bronze d'un goût exquis et de la plus belle dorure » (1). Il déclarait en outre vouloir continuer ce genre de production et « varier ingénieusement les formes et les ornements de tous les ouvrages d'argenterie ».

Les gravures des chiffres, devises, emblèmes et armoiries dont les orfèvres



Frontispice du *Livre de chiffres*, de Pouget fils.

agrémentaient leurs ouvrages, subissent les mêmes influences. Un dessinateur du temps, Pouget fils, graveur et joaillier, qui avait fait son apprentissage chez le joaillier Lempereur et y avait appris à connaître les ressources de son art, nous a laissé un volume intéressant de modèles de chiffres, emblèmes, devises et armoiries qui reflètent le goût du jour.

Pouget avait trouvé auprès du frère de Mme de Pompadour, le marquis de Marigny, un protecteur éclairé auquel il avait voulu rendre hommage, et dans le frontispice qu'il gravait et mettait en tête de son recueil, pour reconnaître l'appui et les encouragements qu'il lui avait toujours donnés, il accompagnait la dédicace

(1) *Mercure*, n° de janvier 1766.

d'une gravure que nous reproduisons et qui montre un joli spécimen de son talent et indique l'acheminement vers cet art plus simple, mais encore maniéré, qui devait devenir le style Louis XVI. On le voit, il s'était débarrassé de la rocaille; il était élégant et à la mode, mais ce n'était encore que du style Pompadour.

Nous ne possédons malheureusement que de très rares pièces d'orfèvrerie authentiques ayant appartenu à Mme de Pompadour, et c'est au Musée centennal que nous devons l'heureuse fortune de les connaître et d'avoir pu les admirer.



Saucière de la marquise de Pompadour.
(*Collection de Mme Burat.*)

Deux pièces arrachées (par quel miracle?) à la destruction de 1759 figuraient au Musée centennal dans la collection de Mme Burat. Ce sont deux saucières dont l'une a appartenu au baron Pichon et l'autre à M. Leroux qui l'avait trouvée à Nantes, en 1840, avec son écrin d'origine. L'une d'elles avait jadis fait partie de la collection de M. Paul Eudel qui en donne la description suivante :

« Le pied est formé par un cep portant le corps de la saucière et venant décorer la panse. Le haut est divisé en compartiments décorés aux extrémités par des feuilles de vigne et d'olivier; au centre, un écusson supporté par des griffons, une couronne et les armoiries de la marquise. »

Les poinçons relevés par M. Eudel indiquent que la pièce qu'il possédait a été fabriquée en 1755, sous J.-J. Prévost, par l'orfèvre François Joubert (1); cette date

(1) C'est par erreur que le *Catalogue des Musées centennaux* avait attribué la propriété de cette pièce insigne à Mme du Barry, puisque la marquise était alors toute-puissante et ne mourut qu'en 1765.

et les armes de la marquise ne laissent aucun doute sur l'attribution que nous avons faite, et donnent une valeur d'une insigne rareté à ce monument de l'orfèvrerie française à cette époque; nous devons remercier Mme Burat, non pas seulement de les avoir su réunir, mais de les avoir prêtées aux organisateurs du Musée centennal. On sait que la marquise fit fondre à la Monnaie son argenterie, en 1759; mais cela n'empêcha pas qu'elle en avait, à sa mort, pour 687 000 livres, dont 507 000 livres en vaisselle d'argent et 180 000 livres en vaisselle d'or, ce qui prouve à quel point elle poussa l'amour de ce genre de luxe. Que de chefs-d'œuvre devaient se trouver dans une pareille collection! Quand on pense au soin qu'elle prenait de ne s'entourer que des plus belles choses, que des objets de l'art le plus raffiné, et que, lorsqu'elle commandait aux artistes ses ameublements, elle ne s'adressait qu'aux plus habiles, à ceux dont la main-d'œuvre coûtait le plus cher, on imagine sans peine ce que pouvaient être les accessoires d'or et d'argent destinés à paraître sur la table où Louis le Bien-Aimé venait s'asseoir, dans l'intimité des petits appartements. Les fameux soupers auxquels n'assistaient que les familiers, les courtisans admis par faveur toute spéciale, ne comportaient pas l'argenterie monumentale des services d'apparat, qui avaient été jusque-là en usage. Mme de Pompadour en imagina une moins difficile à manier, et de proportions plus réduites, qui ne tarda pas à servir de modèle à toute la Cour.

Ce fut à cette époque qu'à la demande de Louis XV, on avait construit, pour les soupers du roi, des tables mécaniques qui, mues par un ressort, montaient d'elles-mêmes toutes servies du sous-sol au salon et au boudoir, offrant les mets et les friandises dont elles étaient couvertes aux convives stupéfaits, sans qu'il y eût besoin de valets pour l'office.

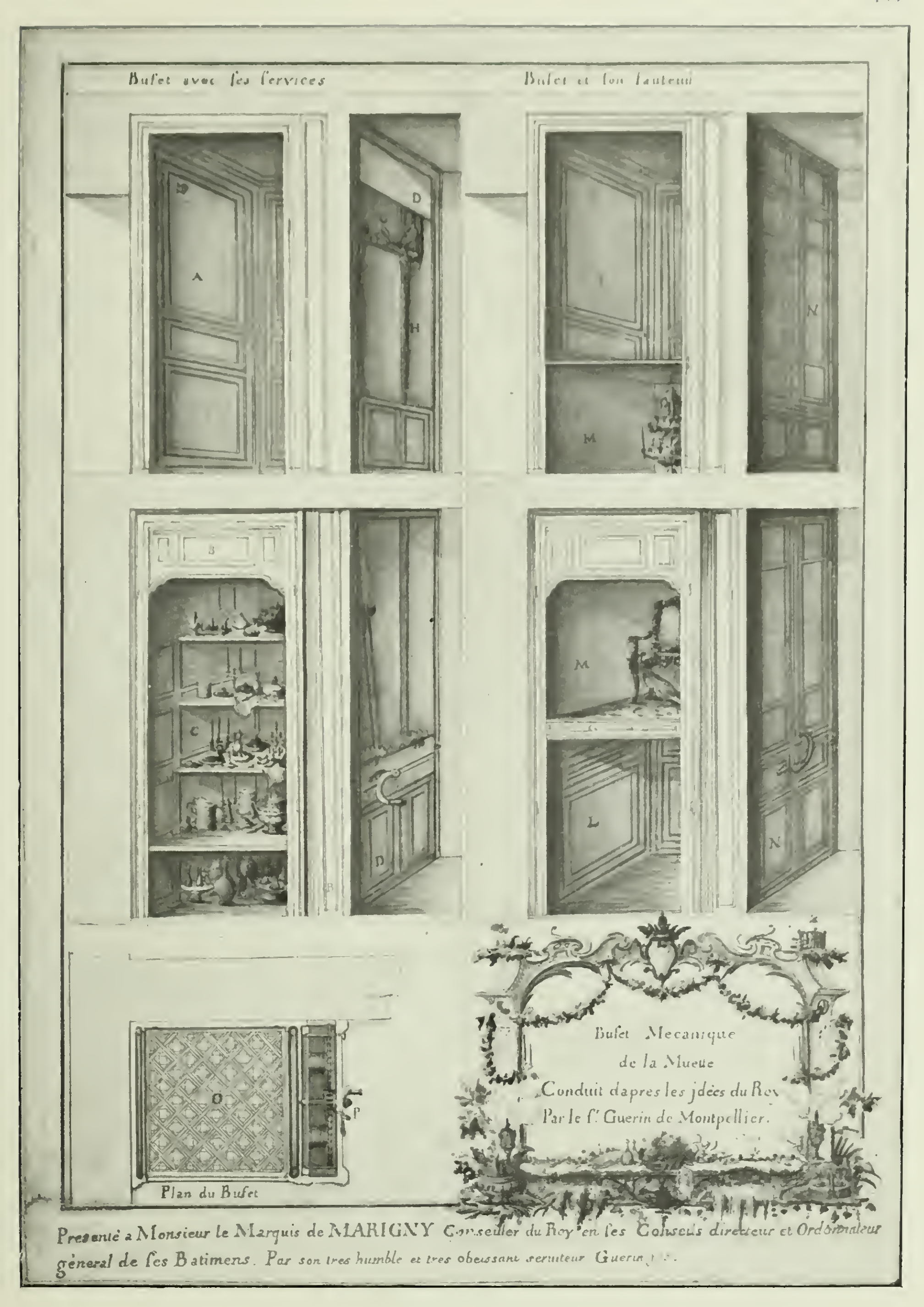
Le fameux Loriot, qui exposa au Louvre, en 1769, une table de cette espèce, surgissant du parquet au moindre signal, avec son service d'argenterie (1), eut des imitateurs; et le buffet mouvant d'Arnoult ou la table à surprise de Guérin, n'eurent rien à envier au guéridon volant installé par Loriot.

Le Musée des Arts décoratifs conserve dans ses collections l'aquarelle originale de Guérin de Montpellier, montrant la construction du buffet mécanique qu'il avait inventé, et qui, patronné par le marquis de Marigny, avait été installé au château de la Muette; nous en donnons ici la reproduction (*page* 195).

Plus d'un grand seigneur, dans ces *Folies* qu'il était de bon ton de se faire construire aux environs de Paris, et où l'on invitait ses amis à faire bonne chère, avec un laisser-aller très souvent libertin, possédait des tables mécaniques dans le genre de celles qui avaient été faites pour les petits soupers de Louis XV; sans doute, on n'aurait pu faire tenir sur ces tables légères les 230 pièces qui

---

(1) Voir *Mercure de France*, numéro de juillet 1769.



Buffet mécanique de Guérin.

D'après l'aquarelle appartenant aux collections du Musée des Arts décoratifs.

constituaient encore à cette date un service bien complet d'argenterie, mais de plus en plus, une simplicité raffinée, parmi les plus férus d'élégance, devenait un genre qu'on affectait de suivre, à l'imitation des princes et des princesses.

Une coutume de cette époque que nous trouvons décrite dans une chronique de l'Œil-de-Bœuf en est la preuve (1). « Dans le beau monde, on soupe depuis » quelques jours à la *Clochette*, c'est-à-dire qu'une fois le service posé sur la » table, les domestiques disparaissaient et attendaient, pour rentrer, le timbre » d'une clochette placée près du maître ou de la maîtresse de la maison. »

Le duc de Croy, qui prit part dans sa jeunesse à quelques-uns de ces soupers, parle de la liberté avec laquelle chaque convive pouvait se servir, et dit comment Louis XV se servait lui-même son café. « La salle à manger était char- » mante et le souper fort agréable, sans gêne ; on n'était servi que par deux ou » trois valets de la garde-robe, qui se retiraient après vous avoir donné ce qu'il » fallait que chacun eût devant soi » (2) ; une gravure du temps : « le Souper fin », d'après Moreau le Jeune (*page* 199), nous montre ce qu'étaient les réceptions fermées d'où les domestiques étaient exclus.

N'oublions pas non plus que ce n'est que vers ce même temps que la salle à manger fit son apparition dans les appartements : on mangeait dans n'importe quelle pièce de la maison, aussi bien dans le salon, ou salle, que dans la chambre à coucher, ou dans la galerie comme à Versailles. C'est de cette époque également, où l'on prit l'habitude de servir les mets sur les tables, que date cette orfèvrerie infiniment pratique et légère, d'un usage facile, adaptée aux besoins du service et que les plus petites mains des plus jolies duchesses pouvaient aisément faire circuler.

C'est alors aussi qu'on commença à mettre des manches de bois aux cafetières et théières d'argent, et l'invention parut si agréable que tout le monde voulut l'appliquer. Il est probable que les manches de bois dont sont pourvues les théières ou cafetières des époques précédentes, qui sont parvenues jusqu'à nous, et ont été préservées de la destruction, ont été ajoutés après coup. Le *Journal* de Lazare Duvaux contient cette note : « A Madame la Dauphine, pour la répara- » tion faite à une cafetière d'or qui était creuée et bossuée ; ajouté une rosette » d'or à l'endroit du *manche que l'on a refait en ébène;* 55 livres. »

L'*Art du coutelier,* de J.-J. Perret, publié à Paris, en 1771, nous détaille les substances diverses employées pour ces manches, et l'on voit dans cet ouvrage à quels prix souvent très élevés montaient les façons délicates et charmantes de ces travaux. L'ébène, les bois vernis, le bois de fer, qu'on appelait alors bois de Chine, étaient de l'emploi le plus journalier. La nacre, l'ivoire étaient rehaussés de cannelures, d'incrustations, de rosettes et de filets d'or. On se servait aussi,

---

(1) *Chronique de l'Œil-de-Bœuf,* t. III, p. 276.
(2) Le duc de Croy, *Mémoires*, cités par M. de Nolhac : *Louis XV et Mme de Pompadour.*

surtout pour les couteaux, de manches de porcelaine. Mme de Pompadour acheta, en 1758, à Lazare Duvaux, « 24 manches de couteaux de porcelaine en vert, peints en guirlandes », qui lui revinrent à 576 livres. Ce fut également la mode de préparer soi-même son café, et l'on vit de mignons moulins à café faire leur apparition dans la salle à manger. Comme Louis XV raffolait de cette boisson, Mme de Pompadour en possédait bien entendu de toutes sortes, et l'on en vit un, lors de sa vente après décès, le 24 janvier 1765, qui était en or, ciselé en ors de couleur, représentant des branches de caféier. En un mot, l'orfèvrerie pénétrait sous toutes les formes dans les moindres habitudes de la vie privée, elle s'*humanisait*, se *familiarisait* si l'on peut dire, se prêtait à tous les besoins, en s'introduisant dans tous les rangs de la société.

La marquise de Pompadour disparue, c'est la du Barry qui arrive et apporte avec elle le rêve insensé d'une femme galante, une folie de dépense, une extravagance de luxe. Les origines de Mme du Barry et son éducation n'avaient guère été de nature à développer en elle le goût des arts; si elle eût ressemblé en tous points à ses pareilles, elle aurait pu tout compromettre. Heureusement elle demeura sans influence réelle sur la marche des choses et elle crut de son rôle, non de continuer celui de la marquise, mais de laisser aller les flots selon la pente indiquée (1).

Ce qu'il lui faut, à elle, c'est le luxe le plus raffiné, ce qui coûte le plus cher, ce que la main-d'œuvre du temps a produit de plus parfait : des robes, des broderies à la main, des dentelles, des bijoux commandés au joaillier Aubert dont le mémoire, pour l'année 1772 seule, monte à 344 949 livres. Ceux livrés par Boehmer, ses achats de porcelaines à la manufacture de Sèvres, ces orfèvreries que Roëttiers fournissait, engloutissaient des sommes considérables.

Toutes ces belles choses, ces rares objets, demandaient un temple qui fût à leur taille, un pavillon de fée qui fût dans sa grâce, dans la délicatesse de sa magnificence, la digne demeure des arts mineurs du dix-huitième siècle. Ce temple sera « Lucienne » élevé en trois mois par l'architecte Ledoux (2).

L'industrie du temps et les chefs-d'œuvre de la maîtrise des artisans y montreront le suprême effort et le raffinement délicieux des élégances du dessin et de l'habileté des artistes. Le ciseleur Gouthière y travaillera amoureusement le bronze comme l'or ou l'argent, et les mémoires de ses fournitures, dont la bibliothèque de Versailles nous a conservé des détails, ne montent pas à moins de 134 218 livres (3).

---

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'orfèvrerie française.* (*Gazette des Beaux-Arts.*)
(2) Ed. et J. Goncourt, *La du Barry*, édition de 1891; in-18, pages 117 à 134.
(3) Bibliothèque de Versailles. Mémoires manuscrits de Gouthière.
En marge de son manuscrit, Gouthière reconnaît avoir reçu de Mme du Barry la somme de 99 298 livres, à laquelle ont été réglés les présents mémoires par M. Roettiers, orfèvre du roi, le 31 décembre 1773.



Dessiné par J. M. Moreau le Jeune

Gravé par Helman

Le Souper fin

Ces mémoires pour un homme de métier sont une révélation; ils donnent avec un luxe de détails et une précision inouïe toutes les phases de la fabrication, et l'on suit l'artiste, pas à pas, dans son travail. L'exécution des bronzes de la poignée d'espagnolette s'élève à 2782 livres. Le bouton de la porte n'a pas coûté moins de 442 livres (1). Le musée des Arts décoratifs possède un de ces boutons acheté à la vente de M. Léopold Double. C'est un chef-d'œuvre de main-d'œuvre, ciselé comme une pièce d'orfèvrerie, monté précieusement comme un bijou; il donne bien la note du talent de cet artiste merveilleux qu'était Gouthière, qui s'intitulait modestement *ciseleur et doreur des menus plaisirs du roi*, *quai Pelletier, à la Boucle d'Or* (2). Mais Gouthière n'exécutait que des bronzes d'ameublement, que nous retrouvons et pouvons admirer aujourd'hui au Musée du Louvre, dans l'incomparable collection de meubles du dix-septième et du dix-huitième siècle qui appartenait au Mobilier de la couronne, et qui fut transportée au Louvre en 1903.





Bouton de porte de Mme du Barry.
Ciselure de Gouthière.

Les œuvres que les orfèvres exécutaient pour la favorite n'étaient pas moins remarquables comme perfection de main-

(1) Extrait des mémoires de Gouthière.
Modèle du bouton de la croisée fermant à basses-cules :

Pour avoir tourné un bouton en bois, y avoir modelé en cire une couronne de branches de myrthe, décorée du chiffre de Madame et ornée d'une moulure à ruban percée à jour, le tout estimé avec le moulage en cire tirée d'épaisseur à la somme de...........................	48 l.
Pour l'avoir moulé en sable et fondu en cuivre avec sa plaque et soleil, pour la ciselure du chiffre de Madame, couronne de myrthe, moulures à rubans et soleils servant d'ornement sur la plaque avec des chapelets, tous lesdits ornements bien évidés et percés à jour de même que le fond de bouton qui est aussi évidé, y compris le cuivre et ciselure, le tout est.....	166
Pour la tournure, moulage et ajustage celle de........................	72
Pour la dorure en or moulu bien surdorée, et mise en couleur matte, celle de..	120
Plus pour un fort bouton en dehors de ladite croisée estimé, cuivre, cizelure, monture et dorure compris à..................................	36
Total du bouton....................	442 l.

(2) Malgré sa grande renommée et les importants travaux qu'il fit pendant sa vie, Gouthière est mort dans la misère. Après l'exécution de Mme du Barry, il réclamait à sa succession une somme de 756000 livres, qu'il ne put obtenir et fut obligé de solliciter une place à l'hôpital où il mourut en 1806. Son fils ayant formé opposition sur l'indemnité revenant à la succession, en vertu de la loi du 27 avril 1825, obtint un arrêt qui obligea la succession à lui payer 32000 francs.

d'œuvre, mais presque toutes ont disparu. Si on veut retrouver une pièce d'orfèvrerie ayant appartenu à Mme du Barry, c'est encore au Musée du Louvre qu'il faut la chercher.

Dans une vitrine placée au milieu d'une des salles où resplendit le mobilier des dix-septième et dix-huitième siècles, est exposée une aiguière et sa cuvette en cristal de roche monté en or. Elle porte un poinçon d'orfèvre E. B., avec une



Aiguière et sa cuvette en cristal de roche montées en or, exécutées pour Mme du Barry.

croix de Malte comme différent. Nous n'avons pu identifier ce poinçon, ni retrouver le nom de l'orfèvre qui les avait exécutées. Ce sont deux pièces d'un travail délicat et précieux : la cuvette est bordée d'une fine moulure d'or, et l'anse de l'aiguière est formée par des filets rattachés par des algues dans lesquelles se jouent des coquillages rapportés et soudés, d'une ciselure particulièrement savoureuse. Les déclarations faites par Mme du Barry entre deux guichets de la Conciergerie, après le jugement qui la condamnait à mort, indiquaient avec précision l'endroit où était caché ce petit chef-d'œuvre. Retrouvé par les commissaires chargés d'opérer les perquisitions à Louveciennes, il fut probablement distrait de la vente, et réuni aux objets désignés par eux pour



Boites et tabatières.
Collections Fitz-Henry, Bernard Frank et G. Boin.



Boite, montres et breloque!

(Collection G. Boin

être conservés dans les musées et palais de la nation. De là, il dut passer au Garde-Meuble, et être transporté au Louvre où nous l'avons retrouvé.

L'orfèvre Jacques Roëttiers était son fournisseur attitré dès l'année 1769; au mois de juin 1773, il fournit à la favorite pour 340604 livres de vaisselle d'or et d'argent, services de table et de toilette. Les mémoires de ce grand sculpteur d'argenterie décrivent tout au long comme celui de Gouthière les orfèvreries livrées par lui et dessinent pour ainsi dire, avec les mots techniques, le service de Mme du Barry exécuté de la *façon la plus fine et portée au plus haut degré pour le poli*, et sur lequel les plus habiles compagnons de l'orfèvre passèrent, pendant des mois entiers, la moitié de leurs nuits.

Un entrelacement de myrthe et de laurier est la marque et comme la devise de toutes les pièces. Les flambeaux à girandoles avec leurs têtes de béliers et leurs guirlandes de lauriers, figurent les quatre éléments et furent payés à Roëttiers 12015 livres; des pots à oille couronnés par des jeux d'enfants dans des trophées de flèches et de carquois faisaient partie du service payé 20591 livres. Le pot à lait en or, une véritable merveille d'après les descriptions données dans les inventaires, coûtait à lui seul 2737 livres, et les deux cuillers en or à l'usage personnel de la marquise 2054 livres (1).

Bientôt l'argent n'est plus assez riche pour Mme du Barry; il lui prend l'envie d'avoir un service tout en or dont les emmanchements seront en « jaspe sanguin ». Roëttiers livre ses cuillers à sucre en or où des Amours balancent des guirlandes de roses, une cafetière d'or ornée de pieds et de rinceaux antiques, un pot au lait d'or au bec creusé de canaux dans lequel se jouent les feuilles de myrte, au couvercle à godrons saillants, couronné d'un groupe de roses. Enfin c'est toute une toilette en or dont le dessin lui sourit et dont Roëttiers reçoit la commande. Tout Paris en parle; on dit que le Gouvernement a fait avancer à Roëttiers les quinze cents marcs d'or qu'il demande pour se mettre à l'œuvre. Les curieux se pressent chez l'orfèvre, et les plus favorisés racontent qu'ils ont vu le miroir surmonté de deux Amours tenant une couronne.

Mais le scandale ou plutôt la dépense arrêtait le travail; et l'on trouve dans les comptes de Mme du Barry une indemnité à Roëttiers pour une toilette d'or commen-

---

1 Comptes de Mme du Barry. Bibl. nat., fonds fr., 815. Mémoires de MM. Roëttiers père et fils, orfèvres ordinaires du Roy.

1769.	Deux petits chandeliers de toilette....................................	236^{l},18
	Deux douzaines de couverts et quatre douzaines de manches de couteau	2543^{l},2^{s},6
	Quatre doublefonds de terrine et pots à oille.........	1384^{l},18
1770.	Quatre douzaines d'assiettes, huit plats ovales et douze flambeaux	30360^{l}
	Quatre flambeaux à girandoles très riches sur modèles nouveaux représentant les quatre Eléments, enrichis de têtes de béliers et de guirlandes..	12015^{l},11
1771.	Un pot au lait en or orné de son chiffre entouré de guirlandes de fleurs..	2737^{l},7
	Service de table, 2 soupières, plateaux, plats ovales et ronds. Couverts..................................	20591^{l},16

cée. « Quel a été le sort de ces splendides objets? La favorite n'en jouit guère. A peine étaient-ils terminés que Louis XV mourait, et qu'éloignée de la cour, décriée par ceux qui la veille recherchaient sa faveur, exilée à Pont-aux-Dames, elle ne pouvait plus songer aux brillantes réceptions de Louveciennes. La belle argenterie de Roëttiers, les somptueux services d'or massif ne devaient plus sortir des coffres où on les gardait enfermés. Quand, sous la Révolution, M[me] du Barry se vit menacée, elle fit cacher ses trésors dans des trous creusés, çà et là, au milieu de ses jardins, ou les confia à des amis sur lesquels elle croyait pouvoir compter. Mais le jour où elle comparut devant le tribunal révolutionnaire, quand elle se vit condamnée à mort, à demi morte de peur et à moitié évanouie, dans l'espoir suprême de faire changer l'horrible sentence, elle révéla à ses juges les cachettes où elle avait mis son argenterie et ses bijoux. Avec une précision remarquable en un pareil moment, avec une mémoire véritablement surprenante, elle énuméra tout : le nécessaire d'or, comprenant : plateau, théière, bouilloire, réchaud, pot à lait, grande cafetière à chocolat, petite cafetière, écuelle, son couvert et son assiette, passoire, cuiller, le tout d'or, et d'un travail très précieux, ajouta-t-elle, faisant observer que les manches de ces objets étaient en jaspe sanguin. Elle donna la liste des autres ouvrages exécutés par Roëttiers : le service en or, comprenant une douzaine de couverts armoriés, quatre cuillères à sucre, deux cuillères à olives, une cuillère à punch, douze cuillères à café, etc., etc. Elle cita le service de toilette en cristal de roche garni d'or, son beau moutardier d'or (1), ses gobelets, ses innombrables boîtes et bonbonnières, ses couteaux d'or à ôter la poudre du visage, ornés de petits cercles de diamants. Elle indiqua la vaisselle d'argent enfouie dans les caves : dix douzaines d'assiettes (elle rappelait même qu'il en manquait cinq exactement), dix-huit flambeaux dont trois à deux branches, une douzaine de casseroles, une grande et une petite marmite, dix-neuf grandes cloches, soixante-quatre plats, le tout en argent... sans compter ce dont elle ne se souvenait pas, finit-elle par dire au bout de cette déclaration *in extremis*. On fouilla Louveciennes. La Convention fit main basse sur tous ces trésors; on trouva, pour ne parler que de l'orfèvrerie, une quantité d'objets estimés : ceux en or, 60000 livres (il y en avait 89 marcs 6 onces); ceux d'argent, 65000 livres (il y en avait 1419 marcs); ceux de vermeil, 4200 livres (il y en avait 84 marcs) (2). Tout cela fut-il vendu ou fondu à la Monnaie ou mis en lieu sûr? Nous l'ignorons. C'est un mystère que nos recherches dans les Archives ne nous ont pas permis de percer.

Faut-il penser que, dans son trouble, la du Barry n'avait pas indiqué toutes les cachettes de son parc, non plus que les dépôts qu'elle avait pu faire chez des cul-

---

(1) Ce moutardier, orné de bas-reliefs gravés, avait été livré par Roëttiers le 1er juillet 1773. Il avait coûté 5184 livres. Ces divers renseignements concernant l'argenterie de M[me] du Barry sont extraits des dossiers manuscrits de la Bibliothèque Nationale (Département des Manuscrits, supplément français, 8157 et 8158) et des Archives nationales (Dossiers Mr 116, et Mq 300).

(2) De Goncourt, *M[me] du Barry*, appendice, page 400.

tivateurs qu'elle avait obligés. M. Victorien Sardou, à qui un long séjour à Marly a permis de donner un libre cours à ses instincts de fureteur des archives du passé d'un pays qu'il affectionne, et qui mieux que personne connait les secrets du château de Marly et du Pavillon de Louveciennes, n'admet pas que toute l'orfèvrerie de la du Barry ait été fondue par la Convention et croit que ni le parc ni les dépositaires n'ont dit le dernier mot.

Dans les premiers temps de son séjour à Marly, M. V. Sardou visitait les environs, aimait à faire parler les vieux du pays auxquels il arrachait d'heureuses confidences. L'un d'eux, qui se souvenait d'avoir vu M[me] du Barry et d'avoir connu l'un des dépositaires de l'argenterie de la favorite, racontait qu'après la Révolution de 1848, un de ses voisins lui avait montré des pièces d'orfèvrerie qu'il avait espéré vendre plus facilement à cette époque troublée que sous les règnes précédents. Il avait tiré 15000 francs de son trésor en le vendant à un orfèvre de Paris qui s'est bien gardé de dévoiler l'origine de sa trouvaille.

Que sont devenues les pièces du service de Roëttiers? Où auraient passé les beaux ustensiles d'or, avec les Amours balançant des guirlandes de roses, la cafetière ornée de rinceaux antiques et les autres merveilles décrites plus haut? Faut-il espérer que nous verrons sortir un jour de quelque collection inconnue ces spécimens probablement exquis de l'orfèvrerie de la fin du règne de Louis XV? ou bien, doit-on se résigner à ne plus jamais voir reparaître ces ouvrages qui auraient pu le mieux nous renseigner sur le talent de Jacques Roëttiers dans ses dernières manifestations!

Nous avons déjà parlé au chapitre précédent des boîtes et bonbonnières d'un art parfois merveilleux, et dont plus que jamais raffolèrent grands seigneurs et grandes dames de la cour; Marie-Josèphe de Saxe s'en fit une collection admirable dont l'inventaire a été publié (1).

Celle de M[me] de Pompadour n'était pas estimée à moins de 300000 livres: celle du prince de Conti, Louis-François de Bourbon (mort en 1776), en comprenait près de huit cents. Tandis que certains grands seigneurs recherchaient les boîtes à miniatures — comme le duc de Choiseul ou le duc de Richelieu qui en avaient fait, en secret, décorer de sujets qu'ils n'auraient pu montrer au grand jour —, d'autres préféraient les tabatières somptueuses, étincelantes de diamants. Cette mode gagnait les cours étrangères, et le Grand Frédéric faisait venir de Paris toutes celles qu'il se plaisait à ajouter à la collection importante dont il avait hérité (2). Nous ne parlerons pas des autres objets usuels, en dehors de l'argenterie de table, que les orfèvres s'ingéniaient à accommoder aux fantaisies élé-

---

(1) Germain Bapst, *Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe.*
(2) Feuillet de Conches, *Causeries d'un curieux*, t. II.

gantes de leur aristocratique clientèle, et dont le nombre augmentait sans cesse.

Il y avait, par exemple, les *nécessaires* de tous genres (1), ceux qui comprenaient les objets indispensables pour faire un léger repas, — aiguières, tasses, cafetières, chocolatières, etc., — ceux de la toilette, et ceux du bureau, ceux des hommes et ceux des femmes. Il y avait aussi les ustensiles à ouvrages de dames, les ciseaux, les navettes, les étuis à flacon, à cure-dents; les étuis à aiguilles, les porte-crayons et tire-bouchons en or, les étuis cylindriques à crochets en or ciselé, en ivoire, en écaille incrusté et piqué d'or, dont la collection de M. Bernard Franck, exposée au Musée centennal, nous montrait la richesse, la variété et l'élégance. Dans le registre des « *Présents* » offerts par le Roi à de grandes dames, à l'occasion de quelque cérémonie importante, on trouve très souvent des mentions telles que celles-ci :

Une boîte d'or émaillé à deux tabacs, 1 080 livres. — Une boîte d'or à coquille, 768 livres. — Une boîte d'or pour femme, 720 livres. — Une boîte d'or émaillée vert et bleu, 960 livres. — Une navette d'or de couleurs, 420 livres. — Un flacon d'or, 300 livres. — Un étui d'or émaillé, 600 livres. — Un étui d'or de couleurs, 360 livres. — Un couteau émaillé, 300 livres. — Un couteau d'or de couleurs, 336 livres, etc. (*Fournitures de Ducrollay*). — Deux étuis, 840 livres. — Deux navettes, 948 livres (*Fournitures de Garand*), etc., etc. (2).

Lors du mariage du petit-fils de Louis XV avec la Dauphine Marie-Antoinette, en 1770, la liste des cadeaux offerts aux grands-écuyers, chambellans, dames d'honneur, donne le vertige, tant on y voit figurer d'objets d'une magnificence féerique fournis par les orfèvres ou les joailliers. A lui seul, Jacquemin, joaillier de Mme de Pompadour, en livre pour 379 374 livres (3). Rien qu'une des boites d'or mises dans la corbeille de l'auguste mariée, surmontée du portrait du dauphin, peint par Hall et entouré d'un cercle de 70 gros diamants, coûtait le prix de 75 678 livres, sans le portrait, payé en dehors 2 664 livres. A l'occasion du mariage du comte de Provence, en 1771, on donne aux dames d'atour des cadeaux également somptueux ; le mémoire de Sageret monte à 62 476 livres, pour 37 tabatières, 13 montres de 420 à 1 500 livres, 15 étuis à cure-dents de 200 à 480 livres, des flacons, des porte-crayons, etc., le tout en or gravé, ciselé, émaillé, ainsi que des breloquets (4) composés d'une chaîne à sept branches, à trophée d'or de couleur, d'un couteau à deux lames, d'une paire de ciseaux, d'un étui à cure-dents, d'un flacon, d'un porte-crayon, d'un dé en or de couleur, dans des étuis d'ivoire garnis d'or, avec des boutons de diamant, valant chacun 2 200 livres. Mme de Caumont reçoit pour sa part une boîte d'or à huit pans, de 1 300 livres ; Mme de Beaumont, une navette émaillée, à fond de tableau, de 900 livres ; Mme de Valentinois, une

(1) Lazare Duvaux mentionne dans son *journal* une quantité de *nécessaires* de tous genres qu'il vendait à ses riches clients. Entre cent autres, citons celui que le 24 décembre 1752 il factura 3 966 livres pour le roi Louis XV, dans lequel il y avait « des écuelles, gobelets, tasses, sucriers, garnis d'or ».

(2) Archives du Ministère des Affaires étrangères : Registres des *Présents du Roi*, 1756 à 1757, n° 437.

(3) Archives du Ministère des Affaires étrangères : *Présents du Roi*, n° 441.

(4) On voit, par cet exemple, ce qu'était alors un *breloquet* que les femmes s'attachaient à la ceinture, qui tombait sur le côté, et tous les genres d'ustensiles variés qu'il pouvait comprendre.



Boites et carnet de souvenirs

Collections de MM. G. Boin et Doistau et de Mme Vermant



Nécessaire et étuis en or et pierres dures.
(Collection G. Boin et Doistau.)



Dessins pour boites en émail.
(*Collections du Musée des Arts décoratifs.*)

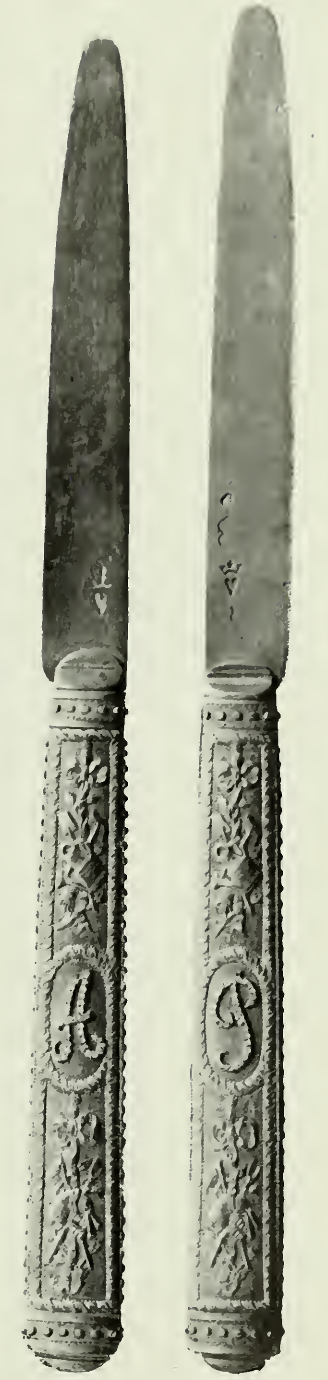




Dessins de boîtes en or et émail.
Collections du Musée des Arts décoratifs.)

montre émaillée de 2 400 livres, etc. Les navettes, ce joli petit outil qui servait aux grandes dames à faire des nœuds et du filet, et qu'il était de mode d'emporter avec soi, quand on allait en visite ou « parfiler » chez des amies, les navettes, disons-nous, étaient presque aussi lumineuses que les tabatières. Pas un orfèvre ne pouvait se passer d'en avoir un assortiment aussi riche que varié. Le dessinateur Lalonde en a composé de délicieuses. Il y en avait de très simples, en ivoire, en écaille, en agate, en nacre ; d'autres en or, travaillées à jour, avec des attributs, des sujets divers émaillés au milieu ; celle que Lazare Duvaux vendit pour 690 livres à Mme de Pompadour en 1755, était « en or émaillé à rubans ». L'art charmant, déployé dans les moindres objets tels que ceux-ci, témoigne de la qualité du goût et de la virtuosité vraiment extraordinaire des artisans du dix-huitième siècle. Les couteaux eux-mêmes servaient de prétexte à de jolis décors ; nous donnons ici deux couteaux prêtés par M. Doistau, avec des chiffres en roses et des attributs en or de couleur d'un goût charmant.

Les collections de MM. G. Boin, Chappey, Bernard Franck et Doistau, exposées au Musée centennal, nous fournissent des exemples remarquables de cette orfèvrerie précieuse, et de la variété du décor de ces mille menus objets qu'on trouvait dans tous les boudoirs et pour ainsi dire dans toutes les maisons. Nous avons réuni dans des planches hors texte quelques-uns des plus intéressants et nous avons emprunté au petit album appartenant aux collections du Musée des Arts décoratifs, dont nous avons parlé au chapitre précédent, quelques-unes des plus charmantes compositions de ces habiles orfèvres.



Couteaux en or ciselé.
(*Collection Doistau.*)

Une catastrophe, pareille à celle qui avait déjà atteint cet art à la fin du règne de Louis XIV et sous la Régence, contribua encore, en 1759, à faire disparaître à nouveau les plus beaux spécimens de l'argenterie. Les difficultés financières dans lesquelles eut à se débattre Louis XV don-

nèrent à ce roi la malencontreuse idée de recourir au même expédient qui avait si peu réussi à son aïeul, et, comme sous Louis XIV, l'orfèvrerie paya les frais de la guerre. Il ordonna, lui aussi, la fonte des objets d'orfèvrerie. Payant d'exemple, il envoya presque toute la sienne à la Monnaie, à peu près pour 5400 marcs d'ustensiles d'or et d'argent, mais en faisant exception néanmoins pour les œuvres les plus belles qui furent épargnées, telles que la célèbre toilette de la Dauphine, qu'avait exécutée Thomas Germain, en 1726. En quelques jours, les princes du sang, les seigneurs de la cour, les ministres, le maréchal de Belle-Isle, le duc de Choiseul, la marquise de Pompadour même, se conformant aux décisions royales, firent réduire en lingots leur riche vaisselle. Chaque soir, raconte l'avocat Barbier (1), Louis XV se faisait présenter la liste des dévoués sujets qui avaient livré leur argenterie pour « prouver leur soumission à Sa Majesté et leur zèle pour le bien de l'État ». L'édit du mois de novembre 1759 fut même étendu aux communautés religieuses, le 11 mars 1760.



Dessin de boîte en or à deux projets.

De la fin d'octobre 1759 jusqu'au commencement d'août 1760, la Monnaie reçut et convertit en espèces une quantité de pièces de vaisselle de toute sorte. On peut voir, dans le *Mercure* de cette époque, la liste des personnes qui, bon gré mal gré, firent à la Patrie le sacrifice qu'on leur demandait. J'ai hâte d'ajouter que le sacrifice n'était pas purement gratuit; les pièces étaient pesées et estimées, le roi payait le quart de la valeur en argent et pour le reste il donnait « des contrats sur les États de Bretagne et de Languedoc, à raison de six pour cent ».

Quand on portait son argenterie à la Monnaie, on en sortait donc à demi consolé; mais la vaisselle n'en était pas moins perdue, et il n'est que trop certain que, parmi les pièces qui furent ainsi détruites, beaucoup d'œuvres d'art ont dû périr; Barbier, en annonçant ces mesures rigoureuses, croyait qu'elles auraient pour résultat de « ruiner le corps des orfèvres et d'ôter le pain à tous les ouvriers et les artistes qui en dépendent » (2).

---

(1) Barbier, *Journal de la Régence*, VII[e] série, pages 200 et 201. « Cette aventure va ruiner tout le corps des orfèvres et ôter le pain à tous les ouvriers et artistes qui en dépendent et en même temps enrichir toutes les manufactures de faïence et de porcelaine. »

(2) Paul Mantz, *Recherches sur l'histoire de l'Orfèvrerie*. — *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, 1861.

Il n'avait pas tout à fait tort; car, si au commencement du siècle, une fois le sacrifice de l'argenterie consommé, on s'était remis avec plus d'entrain à en commander une neuve aux orfèvres, cette fois on y apporta moins de diligence. C'est qu'une mode nouvelle, celle de la porcelaine, avait fait son apparition, et que, sous l'impulsion de Mme de Pompadour, qui favorisait de tout son pouvoir la création de la manufacture de Sèvres, elle s'étendait avec une rapidité inattendue. Non seulement la bourgeoisie et les petites gens, mais les plus riches seigneurs de la cour eurent dès lors une vaisselle de faïence ou de porcelaine. Ce fut un engouement. Il y en avait de tous les prix. Celle qui était fabriquée à Sèvres, ou qui provenait de Chine ou de Saxe, qu'on faisait revêtir d'ornements en bronze ciselé par les Caffieri ou les Gouthière, ou qu'on agrémentait de montures d'or et d'argent les plus ravissantes, coûtait des sommes considérables.

Puis des manufactures surgirent, qui mirent à la portée de toutes les bourses une vaisselle commode, propre, pratique, dont les modèles étaient copiés servilement, moulés même sur les formes excellentes créées par les orfèvres. En peu de temps, le succès en fut consacré. En province, dans les pays où les matières céramiques étaient en abondance, les fabriques existantes suivirent le mouvement; à Paris, une fabrique fondée au faubourg Saint-Antoine, par Honoré de la Marre de Villiers, puis transférée rue Amelot, au Pont-aux-Choux, obtint, en 1786, le patronage de Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans, et fut autorisée à marquer ses produits des initiales du prince. Lorsqu'à la Révolution ce patronage devenait compromettant, elle remplaça les initiales par la simple marque « Fabrique du Pont-aux-Choux ». Ses produits jouissent encore aujourd'hui d'une faveur marquée auprès des collectionneurs. Les faïences blanches qui ont été réunies au Musée des Arts décoratifs nous montrent ce qu'étaient les formes et le décor que cette fabrique avait empruntés aux orfèvres.

A titre documentaire, nous reproduisons une soupière ovale et son plateau en faïence blanche. Le décor en relief sur la panse et le couvercle de la soupière, les cartouches à rocaille encadrés de chêne et de laurier, sur le plateau ovale, la moulure à filets rubanés sont bien œuvres d'orfèvres, et le moulage sur la pièce en métal donnait au céramiste, en même temps que la forme, une décoration si bien ajustée, si souple et si grasse, qu'on aurait pu les croire composés pour la nouvelle matière. Peut-être quelque grand seigneur, soucieux de conserver le souvenir de l'œuvre précieuse qu'il allait porter à la fonte pour obéir aux prescriptions des édits, l'avait-il confiée au céramiste pour la reproduire.

Une autre soupière avec son plateau, de forme ronde, mais dont le couvercle a disparu, se ressent déjà dans sa composition de l'influence de Mme de Pompadour. La forme moins tourmentée, les cannelures larges et puissantes; les mou-

lures à rubans croisés, le plateau à quatre motifs alternés d'écussons et de



Assiette en faïence.
(*Musée des Arts décoratifs.*)

coquilles sur le marli, le bouge orné de cannelures, diffèrent du précédent et marquent bien l'évolution qui se prépare chez les artistes.



Assiettes en métal.
(*Modèles de porcelaine de Sèvres de Duplessis.*

Ces deux pièces, du plus haut intérêt, appartiennent au Musée des Arts décoratifs, qui a réuni une série très suggestive des faïences blanches de la fin du dix huitième siècle.



Soupières en faïence du Pont-aux-Choux.
(*Collections du Musée des Arts décoratifs.*)



Huilier, plat et cafetières en faïence du Pont-aux-Choux.
Collections du Musée des Arts décoratifs.

Le porte-huilier de forme ovale est aussi une œuvre charmante d'orfèvrerie, avec sa décoration fleurie, ses deux anses à tête d'animal fantastique, dont les ailes s'épanouissent sur la forme; son plateau supérieur, percé des quatre ouvertures nécessaires pour recevoir les carafes de l'huilier et les bouchons, est encadré de moulures ornées de rinceaux à nervures contournées. Le céramiste n'avait qu'à le mouler pour en faire une œuvre complète.

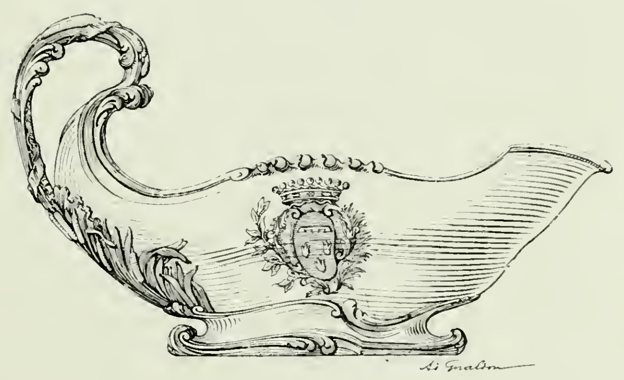


Saucière en faïence.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

L'aiguière à couvercle, dont le bec est décoré d'un masque grotesque, et la panse ornée de cannelures creuses et de godrons en relief; l'assiette dont la bordure à lobes est formée de rinceaux saillants donnant naissance aux branches fleuries qui décorent le marli, ne laissent pas de doute non plus sur l'origine du modèle en métal.

Nous donnons également (*page* 222) une assiette en faïence à marli décoré, puis une autre exécutée en porcelaine sur les modèles que Duplessis créait pour la Manufacture de Sèvres, qui les fabrique encore aujourd'hui et leur a conservé le nom de son auteur. Ces pièces, dont les céramistes empruntaient la facture aux orfèvres de l'époque, sont si bien faites pour le métal, que nous avons vu de nos jours les orfèvres reprendre les modèles de Duplessis et les exécuter en métal.

Enfin, nous reproduisons une saucière en faïence à panse lobée, avec une anse à deux tiges aplaties entrecroisées et reliées au corps par des feuillages servant de point d'attache, dont la forme pratique s'accommode aussi bien au travail de l'orfèvre qu'à celui du céramiste.



Saucière en orfèvrerie.
(*Collection P. Eudel.*)

D'ailleurs, la collection de Paul Eudel nous a conservé le dessin d'une saucière en argent, à bord godrons, dont l'anse sortant d'une touffe de roseaux s'at-

tache à la panse de la saucière de la même manière. Elle est gravée aux armes de Saint-Lary et fut faite, en 1745, par César Haudry, sous l'Échaudel.

C'est bien là, le témoin palpable des échanges que se faisaient alors les deux industries. Il est indiscutable qu'au point de vue social c'était un progrès remarquable, puisque le plus grand nombre était appelé à bénéficier des avantages de la nouvelle matière céramique. Au point de vue de l'art, les conséquences ne furent pas moins curieuses ; et l'on n'y a peut-être pas assez réfléchi. En effet, si la vaisselle de porcelaine ou de faïence emprunta à ses débuts les formes de l'orfèvrerie, à son tour, l'orfèvrerie ne fut pas sans subir, quelques années plus tard, par réciprocité naturelle, l'influence de la céramique. Car celle-ci, tout en copiant les modèles de métal, dut en modifier, en atténuer les reliefs excessifs que le moulage n'aurait pas permis, ou qui se seraient brisés sous l'action du feu. De là les formes nécessairement mieux massées, plus homogènes, moins hérissées de motifs ne faisant pas corps avec l'ustensile. Ce fut une leçon pour les orfèvres et qui ne contribua pas peu à les préparer aux décors simplifiés, adhérents étroitement à la forme générale des objets, qu'on allait voir fleurir avec le style Louis XVI.

Au moment même où avait lieu l'introduction de la porcelaine dans notre mobilier, un autre phénomène de même ordre se produisait, qui devait aussi agir sensiblement sur les destinées de l'orfèvrerie. Je veux parler des recherches, qui datent de cette époque, pour inventer ou perfectionner certains alliages à base de cuivre, imitant l'or ou l'argent, et destinés à fournir aux orfèvres des matières moins coûteuses que les métaux précieux, et à permettre « aux gens du commun » d'avoir une vaisselle imitant l'argenterie des grands seigneurs. Cette préoccupation n'annonce-t-elle pas la révolution qui va s'accomplir et qui absorbera presque tout l'effort du siècle qui suivra. Faire du *simili-luxe*, donner aux pauvres diables l'illusion de l'élégance et de la richesse, et en même temps rendre accessibles aux petites bourses, par la modicité du prix de la matière, les productions de l'art qui jusqu'alors n'avaient été réservées qu'aux grosses fortunes, voilà ce à quoi on commence à penser, dès le milieu du dix-huitième siècle. C'est le symptôme de l'avènement des nouvelles couches sociales. C'est l'avertissement, qui va de pair avec les écrits des philosophes, et arrive au moment précis où Diderot entreprend son *Encyclopédie*, qu'un nouvel ordre de choses va surgir !

L'industrie du *similor*, des pierres fausses, des faux diamants, du *strass* (comme on le baptisa dès l'abord, du nom de l'orfèvre allemand qui le créa) (1), fut la première manifestation de ce genre de recherches. La fabrication des faux bijoux devint une industrie spéciale, bientôt soumise à des règlements où l'on voit ceux

---

(1) *Strass* (Georges-Frédéric) fut reçu maître-orfèvre-joaillier privilégié du roi, le 15 mai 1734. Il se retira des affaires en 1752 et mourut en 1770.

qui s'y livraient désignés sous le nom de *bijoutiers-fausseliers*, et cette industrie, comme le remarque de Lasteyrie, « tomba tout de suite entre les mains d'ouvriers si habiles, qu'elle eut un moment de véritable vogue » (1). Très peu de temps après l'édit de 1759 qui ordonna la fonte de l'orfèvrerie, ce fut à qui, parmi les inventeurs, proposerait un métal bon marché. Outre le *similor*, il y eut le *tombac*, le *pinchbec*, l'or de *Mannheim*, il y eut le *métal Leblanc*, sorte d'alliage de *couleur jaune*, vive, éclatante, imitant l'or, dont on fit des flambeaux et des pommes de canne, et qui fournit le motif d'une savante communication de Geoffroy dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences*; il y eut *le métal à la Reine*, alliage d'étain, d'antimoine et de bismuth, employé pour faire des théières, des cafetières, etc. Le très intéressant recueil des *Annonces, affiches et divers avis*, dans lequel on trouve tant de documents précis sur les industries de cette époque, signale à tout instant des nouveautés de cette nature. En 1762, c'est le fabricant de lampes *Massier*, qui prône son métal économique; en 1781, c'est le fondeur *Baillot*, qui « vend toutes sortes d'ouvrages de sa composition, imitant l'argent, savoir : chandeliers, bougeoirs, porte-huiliers, porte-moutardiers, salières, coquetiers, couverts, couteaux de table, sonnettes, etc. » ; en 1782, c'est le doreur sur métaux *Lafosse* qui célèbre les vertus du métal de sa composition « aussi blanc que l'argent, dans lequel il n'entre ni cuivre ni aucun alliage nuisible à la santé ». Celui-là donne les prix des objets qu'il fabrique : le couvert coûte 3 livres ; les cuillers à ragoût, même prix ; les cuillers à potage, même prix ; les cuillers à café, 15 sols, etc. L'habitude d'avoir chez soi de la vaisselle en ces sortes de métal commençait si bien à se répandre en 1759, qu'au moment où parut l'ordonnance de Louis XV sur l'orfèvrerie, défense avait été faite aux officiers de l'armée de se servir d'autre chose que de vaisselle de « fer-blanc ». Le duc de Luynes (2), qui nous donne ce détail, nous indique, en outre, le prix



Adresse de Strass.
(*Bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs.*)

(1) F. de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie* (1877, 1 vol. in-18°), page 284.
(2) Duc de Luynes, *Mémoires*, t. XVI, page 152.

que l'on payait. « Chaque assiette, dit-il, coûte un peu plus de 3 livres, et le service le plus complet revient à 2000 livres. » Il faut ajouter que les métaux communs étaient traités assez généralement par les orfèvres avec leur habileté coutumière, et qu'ils en firent souvent de remarquables œuvres d'art. C'est ainsi que, sur la liste des cadeaux offerts par Louis XV à l'ambassadeur turc, Saïd-Méhémet Pacha, figuraient « deux grands brasiers de similor », ce qui prouvait le cas que l'on faisait de cette matière. Il faut remarquer aussi que c'est vers cette même date — 1768 — que commença à s'introduire en France « le plaqué anglais », c'est-à-dire la vaisselle de cuivre revêtue d'une mince couche d'argent qui avait l'aspect de l'argenterie vraie, tout en coûtant cinq fois moins cher. Le procédé du plaqué est dû à Thomas Boslover, de Sheffield, mais il semble que cette industrie, qu'on a appelée aussi le « doublé », avait pris naissance en France, au début du dix-huitième siècle, car le Régent prit soin de la réglementer (1). Mais, pour prendre racine dans notre pays, il fallut qu'elle nous revînt d'Angleterre. En 1770, une manufacture royale de vaisselle de cuivre doublé d'argent, par le laminage à chaud des deux métaux en contact, fut fondée à Paris à l'Hôtel de Fère, rue Beaubourg, au Marais (2), puis transférée dans le quartier du Pont-aux-Choux, rue Popincourt ; elle était dirigée par un certain Degournay, ingénieur du roi et inventeur de cette fabrication, qui prit rapidement de l'extension et ne fut détrônée que vers le milieu du dix-neuvième siècle par la découverte de l'argenture galvanique.

Cette extension alarma même à ce point les orfèvres parisiens que plusieurs d'entre eux — et non des moindres — adressèrent en 1772, au duc de la Vrillière, un mémoire pour protester contre l'introduction en France de cette argenterie à bas titre.

Leurs craintes n'étaient pas vaines, car cette industrie allait trouver dans les faveurs royales une protection qu'elle n'osait pas espérer.

Louis XVI, qui charmait ses loisirs par les travaux manuels et mettait son idéal dans la serrurerie, se préoccupant du moyen de satisfaire le goût des classes intermédiaires pour l'orfèvrerie à bon marché, avait cru devoir favoriser la nouvelle industrie en aidant de ses deniers personnels la création d'une fabrique de plaqué établie rue de la Verrerie, à l'hôtel de Pomponne.

Cette fabrique, qui avait pour directeurs Marie-Joseph Tugot et son gendre, Jacques Daumy, fit de tels progrès que Louis XVI leur permit de prendre le titre de Manufacture royale, et lorsque la Cour des Monnaies, invitée par la corporation des orfèvres, crut devoir prendre des mesures pour restreindre l'étendue du privilège accordé aux entrepreneurs, le roi intervint de nouveau et les autorisa

---

(1) Voir Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement*, au mot *Double*.
(2) Voir *Mercure de France*, avril 1770.

par des lettres patentes du 17 mars 1787 à « doubler et plaquer les vases et ustensiles de cuivre et de similor propres aux comestibles ».

Et cependant les planches de métal mises en œuvre dans la fabrication du plaqué ne se prêtaient guère à la fabrication d'une orfèvrerie luxueuse, qui aurait pu faire concurrence aux orfèvres d'argent. Ni le travail de retreinte au marteau, ni la fonte, ni la ciselure ne pouvaient être employés. Il fallait de toute nécessité avoir recours aux procédés mécaniques du tour et de l'estampage, et à la soudure d'étain pour réunir aux formes des vases ce qu'on appelait les garnitures, c'est-à-dire les anses, les pieds et les ornements en relief.



Soupière en plaqué de Pomponne.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

Les moyens restreints dont disposait la nouvelle industrie pour exécuter des pièces ayant un caractère d'art semblaient donc devoir en retarder l'expansion, et il fallut toute l'ingéniosité de Tugot et de Daumy pour produire des œuvres comme la soupière en plaqué qui sortait de leurs ateliers et qui, ayant appartenu à M. Alfred Darcel, l'érudit et fin connaisseur qui fut directeur du Musée de Cluny, fait aujourd'hui partie des collections du Musée des Arts décoratifs, et témoigne de leur savoir-faire, et de la qualité des œuvres qui sortaient des ateliers de l'hôtel de Pomponne. « Grâce à ces habiles orfèvres, bien des bourgeois de Paris et de » province purent placer sur leur table le luxe menteur d'une argenterie..... en » cuivre (1). »

Mais ils avaient autour d'eux assez d'artistes habiles qui avaient jusque-là

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'orfèvrerie française... Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, page 359.

drèté leur concours aux orfèvres, pour créer des modèles dont l'exécution par l'estampage devenait facile. Le Musée centennal nous offrait des pièces en argent, notamment un sucrier de l'époque Louis XVI, qui, exécuté en fonte et ciselure, est devenu le prototype des objets analogues exécutés en plaqué par le procédé de l'estampage, qui s'est continué de nos jours d'une façon déplorable à l'époque de la Restauration et de Louis-Philippe, non seulement par les orfèvres plaqueurs, mais aussi par la fabrication de l'orfèvrerie en argent, légère et à bon marché.

L'exécution des édits de 1687, 1702 et 1759 qui avait par trois fois porté un coup si funeste à l'industrie de l'orfèvrerie, et fait disparaître la plupart des belles œuvres exécutées sous Louis XIV et Louis XV, n'avait pas eu seulement pour conséquence de donner un essor à la fabrication de la faïence et de la porcelaine, mais avait également stimulé l'ingéniosité des inventeurs pour la recherche des alliages de métaux qui pouvaient remplacer l'or et l'argent.

Nous avons dit plus haut que l'invention du plaqué était venue à son heure pour substituer à la véritable argenterie une nouvelle vaisselle ayant les mêmes usages et la même apparence. Il n'y aurait donc eu rien d'étonnant qu'à la même époque, la poterie d'étain qui avait été depuis si longtemps reléguée à la cuisine, dans la demeure des pauvres gens ou dans les cabarets, ait fait de nouveau son apparition, pour prendre, entre des mains habiles, un lustre nouveau.

L'étain était employé depuis longtemps, non seulement en Allemagne, en Suisse et dans les Flandres, mais encore en France, à la confection d'objets d'usage ou de décor.

Sa couleur blanche, sa malléabilité, son point de fusion peu élevé (228°), son prix modique, ses propriétés sanitaires dans les usages de la cuisine et de la table, en faisaient un métal précieux.

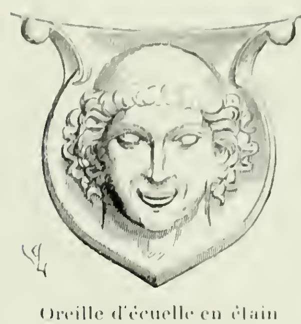
Au Moyen Age, il avait été admis par tolérance pour l'exécution des objets du culte qui devaient être ordinairement d'or ou d'argent. M. Germain Bapst, qui a fait une étude approfondie de ce métal, de ses usages et de la fabrication des ustensiles en étain depuis les temps les plus reculés jusqu'au seizième siècle, cite le texte de la délibération du Concile de Reims en 813, sous le pape Léon III, qui prohibait toute espèce de matière pour la confection des calices, autres que l'or, l'argent et l'étain; et ce dernier métal, autorisé seulement pour les églises pauvres. D'autres objets servant au culte, tels que les burettes, plateaux, crosses d'évêques, boîtes à hosties, bénitiers, pouvaient être également fabriqués en étain.

Dans la vie civile, l'étain a joué trois rôles principaux. Chez les paysans et dans les cabarets, il était employé à la confection d'objets usuels. Dans la bourgeoisie

il était devenu l'orfèvrerie de luxe, et, chez les grands seigneurs, il n'était admis qu'à la cuisine. Tous les vases à boire : brocs, canettes, chopes et pots à bière, étaient faits en étain. Les plats, les assiettes et les écuelles l'étaient également.



Écuelle en étain à oreilles trilobées.



Oreille d'écuelle en étain (quatorzième siècle).
(*Collection et dessin de Viollet le Duc.*)

Viollet le Duc cite dans son « Dictionnaire du Mobilier » des écuelles en usage au quatorzième siècle, et donne le dessin d'une écuelle à oreilles en forme de trèfle d'une forme simple et élégante. Ces oreilles étaient souvent très ornées. Il n'en coûtait pas davantage de fondre dans des moules des oreilles délicatement ouvragées. Un dessin de Viollet le Duc en reproduit un type avec une tête en bas-relief d'un style excellent qui montre qu'à cette époque, l'art appliqué aux objets usuels tenait une place aussi grande dans le mobilier de nos ancêtres que dans l'antiquité, avec plus de naïveté peut-être, mais avec un égal souci de la forme et de l'appropriation à l'usage. Si grossière que soit la matière, si simple que soit l'exécution, on sent que, dans ces époques lointaines, l'art avait pénétré jusque dans les couches inférieures de la société.



Chope en étain (seizième siècle).
(*Collection G. Bapst.*)

C'est surtout au seizième siècle, avec François Briot en France et Gaspard Eiderlein en Allemagne, qu'apparaissent les pièces décoratives en étain qui ornaient les dressoirs des grands seigneurs. Le plat et l'aiguière de la Tempérance de François Briot, qui appartenaient à Claude Sauvageot et font aujourd'hui partie des collections du Louvre, étaient un merveilleux spécimen de la maîtrise de leur auteur.

François Briot, né à Montbéliard, était graveur en médailles, et d'après les recherches de M. Castan, bibliothécaire de la ville de Besançon, il avait la charge, rémunérée par la ville, de l'essai au balancier de l'atelier monétaire. L'exemplaire du

Louvre porte, au-dessous de l'ombilic, l'effigie de l'auteur avec ces mots : « Sculpebat Franciscus Briot ». Cette médaille est une des pièces les plus remarquables de l'époque. On a longtemps discuté sur les procédés que dut employer Briot pour l'exécution de ce chef-d'œuvre. M. Chabouillet estimait que l'original avait dû être exécuté en argent pour quelque grand seigneur, et que les épreuves en étain que nous retrouvons aujourd'hui, aussi bien en France qu'en Allemagne, n'étaient que les reproductions par la fonte au sable et la ciselure de la pièce en orfèvrerie ; mais les recherches faites par M. Bapst et l'opinion des artistes qu'il a consultés sur le mode de fabrication de ce plat en étain, lui ont fait admettre une tout autre version.



Ecuelle en étain (dix-septième siècle).
(*Collection H. Bouilhet.*)

D'ailleurs Briot était graveur en médailles et son nom n'apparait dans aucune liste des orfèvres de l'époque. Nul doute que le creux en métal dans lequel il coulait les épreuves en étain avait été gravé par lui. L'habile ciseleur, M. Brateau, qui devait, à la fin du dix-neuvième siècle, donner un nouveau lustre à la fabrication des pièces d'art en étain, n'admet pas qu'un moule en sable puisse donner une telle netteté dans les fonds, une telle finesse dans les reliefs, sur lesquels il est impossible de constater la retouche du ciselet. Briot a dû faire le moule en métal gravé en creux, à la manière des graveurs en médailles, dans lequel il coulait le métal en fusion. Nous verrons plus tard, au dix-neuvième siècle, tout le parti que M. Brateau a su tirer d'un procédé qu'il a eu l'habileté de retrouver et la maîtrise de remettre en honneur.

Les moules en métal, que ce soit du bronze, de la fonte de fer ou de l'acier, ont dû certainement être employés parce qu'ils étaient les seuls pratiques pour obtenir les finesses aussi délicates que celles que l'on trouve dans le plat de la « Tempérance », et les seuls qui puissent donner un nombre indéfini d'exemplaires identiques au modèle et sans retouche. C'était d'ailleurs le procédé qu'employaient couramment en France les potiers d'étain pour la production des pièces usuelles. M. Paul Eudel, dans son livre des *Trucs et Truqueurs*, dit avoir rencontré, chez un marchand d'étain d'une grande ville du Midi, des moules que ce dernier avait trouvés dans l'atelier de son arrière-grand-père, et qui lui



Ecuelle (dix-huitième siècle).
(*Collection H. Bouilhet.*)



Orfèvrerie d'étain du dix-huitième siècle.
(Collection H. Bouilhet.)

servaient à refaire les plats, assiettes, fourchettes, cuillers, gobelets ou salières qu'il livrait à sa clientèle de passage ainsi que tous ses menus ustensiles qu'il fournissait aux églises de villages : burettes, aspersoirs, navettes, bénitiers portatifs, etc



Pot à eau chaude en étain.
(*Collection Ed. Guérin*.)

M. Bapst, dans la savante et très documentée monographie qu'il a publiée en 1884 sur l'étain, pense que les œuvres décoratives de Briot et de ses contemporains ne furent qu'un éclair qui s'éteignit avec eux. En France, l'orfèvrerie d'étain déclina rapidement, et, si elle continua en Allemagne et en Suisse à produire quelques œuvres avouables, l'apparition de la porcelaine, qui allait remplacer l'argenterie, fondue par ordre des rois Louis XIV et Louis XV, reléguait ce métal à la cuisine ou dans les cabarets. M. Bapst estime que, n'ayant plus de raison d'être, elle avait dû disparaître de nos usages.

« Au premier abord, dit M. Bapst, on com- » prend peu la corrélation qui existe entre la » suppression momentanée de l'argenterie dans ces temps malheureux, et la dis- » parition de l'étain. » Mais s'il est exact que l'industrie de la faïence à Nevers



Soupière et son plat en étain (dix-huitième siècle).
(*Collection H. Bouilhet.*)

et à Rouen, en Lorraine et en Provence se développa comme par enchantement, et que la porcelaine remise en honneur sur nos tables princières remplaça l'ar-

genterie, il n'en est pas moins certain que l'industrie de l'étain pour la production des objets usuels n'en continua pas moins, et qu'à Paris comme en province, les potiers d'étain subsistaient encore. Qu'ils aient changé de clientèle, c'est possible, mais il n'en est pas moins vrai qu'on retrouve encore aujourd'hui des soupières, écuelles, cafetières, théières, assiettes, plats, salières, etc., dont le style et la composition sont bien dus à des artisans du dix-huitième siècle. Ce sont les mêmes formes que celles de la véritable argenterie. C'est le même aspect décoratif, si ce n'est pas la même finesse. Les reproductions que nous donnons dans la planche de la page 235 en sont la démonstration évidente. La soupière de style Louis XV avec ses larges côtes si habilement modelées, avec son écusson en relief et ses bordures ouvragées, la bouillotte si fermement moulurée (*page* 237) sont certainement des œuvres d'orfèvre que les propriétaires firent reproduire par un potier d'étain pour remplacer les pièces en argent qu'ils allaient porter à la fonte. Il en est de même de ces écuelles, cafetières, théières et flambeaux qui sont réunis dans cette planche et qui viennent à l'appui de notre opinion.

D'ailleurs, si quelques-unes de ces pièces portent des poinçons étrangers, d'autres proviennent certainement d'ateliers français puisque nous retrouvons, dans les poinçons frappés au revers de ces pièces, les armes de nos villes de province, Metz, Rouen, Dijon, Montpellier, Bordeaux, et nous n'avons certes pas le droit aujourd'hui de méconnaître l'habileté et le goût des potiers d'étain du dix-huitième siècle.



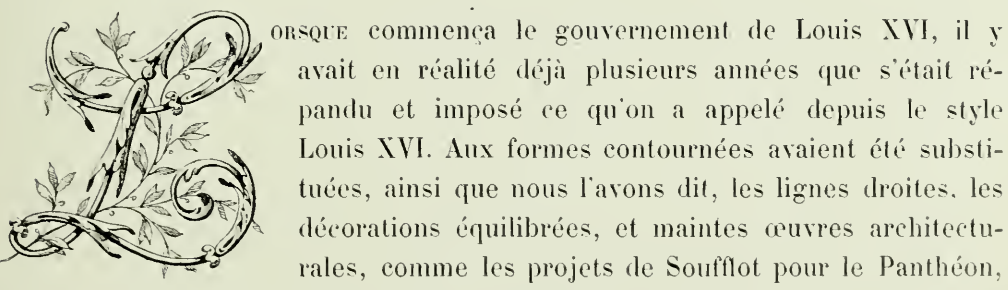
Corbeille fleurie, par Ranson.



Vase d'orfèvrerie, par Choffard.

CHAPITRE SEPTIÈME

L'Orfèvrerie pendant le règne de Louis XVI. — Les phases de la transformation : nouveaux décors; nouvelles méthodes. — Les ornemanistes et les décorateurs. — Les ciseleurs et les orfèvres. — Robert-Joseph Auguste, orfèvre du roi. — Conséquences de la Révolution. — La fin d'un art.



Lorsque commença le gouvernement de Louis XVI, il y avait en réalité déjà plusieurs années que s'était répandu et imposé ce qu'on a appelé depuis le style Louis XVI. Aux formes contournées avaient été substituées, ainsi que nous l'avons dit, les lignes droites, les décorations équilibrées, et maintes œuvres architecturales, comme les projets de Soufflot pour le Panthéon, et de gracieux hôtels privés qui se construisaient dans Paris, montraient nettement dans quel sens s'opérait, chez les architectes, la réaction sortie de la

lassitude des fadeurs mythologiques et des bergeries alambiquées de Boucher. Le besoin de réforme, qui se manifestait en art comme en politique, suivait logiquement et graduellement sa voie, pour ainsi dire sans secousse ni brusque transition. Le *Cours d'architecture*, de J.-François Blondel, publié en 1771, ne fit que donner une sanction à une révolution qui était déjà accomplie à cette date dans le monde des ornemanistes et des industries décoratives. Depuis 1770, il n'était plus permis de puiser les motifs ornementaux ailleurs que dans les réminiscences antiques : Sphinx, trépieds, rinceaux, têtes de béliers, accompagnés d'attributs suggérés par la sentimentalité particulière à cette époque, tels que flambeaux d'hyménée, cœurs, arcs et carquois, groupes d'instruments de musique champêtre, paniers fleuris et outils de jardinage, colombes et tourterelles, avec force rubans flottants dans les enroulements d'un feuillage gracieusement détaillé. Voilà les éléments que les dessinateurs Salembier, Delafosse, Prieur ou Forty donnent en modèle à tous les ouvriers de l'ameublement. A coup sûr, les interprétations étaient bien un peu puériles, elles ne trahissaient guère mieux une connaissance exacte de l'antiquité, que les chaumières du petit Trianon ne donnèrent l'image de la vie rustique que pensait évoquer Marie-Antoinette. Mais il y avait dans ces artifices, dans cet art un peu grêle et menu, un sentiment si particulier d'élégance et de goût, qu'on y sentait un nouvel et fidèle reflet de la société française et de notre génie national. Il est impossible de pousser plus loin qu'on ne le fit à cette époque l'exécution précieuse des motifs d'ornements pour le bois ou le métal.

Nous touchons au moment précis où l'art des ciseleurs a produit ses plus fines merveilles. Jean-Louis Prieur, sculpteur-ciseleur et doreur du roi, exécutait les bronzes dorés du carrosse qui figurait au sacre de Louis XVI; Gouthière, qui s'était déjà fait remarquer dans l'exécution précieuse des serrures et des bronzes du pavillon que le roi Louis XV avait fait construire à Louveciennes pour Mme du Barry, et qui devait plus tard exécuter pour la reine Marie-Antoinette les meubles qu'elle commandait pour Versailles et Trianon, n'appartenaient, ni l'un ni l'autre, au corps de l'orfèvrerie de Paris, mais les bronzes qu'ils ont laissés sont achevés comme l'argent, et ciselés à rendre jaloux les orfèvres les plus habiles.

Marie-Antoinette, qui fuyait à Trianon les rigueurs de l'étiquette de Versailles, ne recherchait pas dans l'orfèvrerie la satisfaction de ses élégances. Le mobilier intime avait ses préférences et le luxe de la table ne la touchait pas; aussi nous voyons à ce moment l'orfèvrerie se faire de plus en plus commode et utilitaire, appropriée aux manières nouvelles de vivre et obéissant aux caprices ou aux excentricités de la mode qui, pour le costume comme pour le reste, cédait alors parfois à d'étranges bizarreries. Bien entendu, on ne voyait plus sur les tables des salles à manger les vastes et monumentaux surtouts ou dor-

mants (1), dont l'usage avait décidément disparu. Mais, par contre, on prit l'habitude de disposer sur les tables tout un monde de fleurs, d'arbustes, de petits musiciens ou de bergers en miniature, soit en orfèvrerie, soit en céramique, qui formaient des groupes pittoresques ou sentimentaux, des scènes d'opéra attendrissantes, vertueuses ou légères. Une des comédies de La Chaussée, *l'École des maris* (2), raille ce ridicule dans les vers suivants :

Il faut être sorcier pour savoir ce qu'on mange;
C'est encore au dessert où j'ai ri de pitié
De nous voir assommer d'un fatras de verrailles,
Garni de marmousets et d'arbustes confus,
Qui font un bois taillis où l'on ne se voit plus...

Pour les desserts, on imagina même d'organiser, en guise de surtouts, des scènes de théâtre avec des personnages minuscules figurant des jeux de comédie connus. Ce fut aussi le temps de la vogue des surtouts à fond de glace. Pour épargner les porcelaines fragiles, on adopta l'usage, vers 1775, de poser des miroirs sous les pièces d'orfèvrerie, les tables parurent plus rutilantes, et les dames d'un rapide coup d'œil pouvaient vérifier, pendant le repas, si nul détail de leur ajustement ne laissait rien à désirer, si la mouche assassine était bien à sa place, ou s'il ne convenait pas d'aviver d'un peu de rouge les lèvres pâlissantes.

Durant la période qui va de 1770 à 1785, les occasions de commander de belles pièces d'orfèvrerie ne semblent pas avoir manqué à la cour de France. Après les cérémonies du mariage de Marie-Antoinette, qui donnèrent lieu à des fêtes magnifiques, où l'on put se croire un moment revenu au temps des fabuleuses dépenses de Louis XV, et pour lesquelles les orfèvres durent faire un effort considérable de production, il y eut un peu d'accalmie. Le mariage du comte de Provence, en 1771, celui du comte d'Artois, en 1773, furent pourtant autant de prétextes à riches cadeaux. Ne fallait-il pas ainsi mettre au goût du jour la vieille vaisselle qui datait des débuts du roi défunt Louis le Bien-Aimé et dont personne ne voulait plus ? Malgré tout, le coup porté à l'orfèvrerie par la porcelaine et la faïence se faisait de plus en plus sentir. Marie-Antoinette aimait le luxe, les bijoux, les parures; elle avait, pour sa table, des ustensiles d'or et d'argent de l'art le plus précieux; mais elle n'aimait pas moins que Mme de Pompadour les porcelaines de Sèvres et encourageait par son exemple l'emploi de la céramique, qui était entrée décidément dans les mœurs, et commandait à Sèvres les jattes, les bols

(1) On donnait au dix-huitième siècle le nom de *dormant* à la pièce centrale du surtout de table qui, dressée au commencement du dîner, restait sans être renouvelée jusqu'au dessert. Aux banquets officiels, tels que ceux qui étaient donnés à l'Hôtel de Ville ou à Versailles, et dont les gravures nous ont gardé le souvenir, on voyait de ces énormes dormants. Lors du mariage du prince de Guéménée avec Mlle de Loubère, il y avait, dit *le Mercure* de février 1761, au milieu de la table, un dormant de 45 pieds de long, sur 6 pieds de large, qui représentait le temple de l'Hymen, avec deux péristyles. D'un côté de ce dormant était la figure de Mars, avec tous ses attributs; de l'autre côté, celle de Mercure avec les Arts.

(2) Acte III, scène I.

et les tasses en porcelaine de sa laiterie de Trianon. En réalité, les orfèvres français étaient alors moins occupés aux ustensiles de la table qu'aux mille bagatelles que faisait naître la mode, aux nécessaires, boîtes, bonbonnières, bibelots en tous genres, exécutés, il faut le dire, avec un goût exquis et une perfection singulière.

Quand le roi Louis XVI commanda, en 1784, un certain nombre de pièces d'orfèvrerie, qui avaient été envoyées au Sultan, en même temps que d'autres cadeaux splendides, ce fut un événement. Tout Paris voulut aller voir la table en argent doré, ornée de ses vingt-quatre plats accompagnés de leurs cloches, qui faisaient partie de ces présents. Ce n'était pas un chef-d'œuvre, et le tout ne valait guère plus de 60000 livres. Mais il y avait une cassolette d'or, enrichie de diamants, rubis et émeraudes, avec son plateau et l'aspersoir, qu'on avait payée plus de 18000 livres. Il y avait des buires avec leurs bassins, des fusils et des pistolets montés en or de couleur, etc.

Cette année 1784, la somme dépensée pour cadeaux diplomatiques par le ministère des Affaires étrangères fut de 403782 livres. L'année suivante, elle était réduite à 232848 livres, et elle n'était plus que de 151702 livres en 1786. N'y a-t-il pas, dans cette diminution graduelle des présents faits par le roi, comme un signe précurseur des événements qui vont surgir. Le luxe se faisait timide aux approches de 1789; il ne s'affichait plus avec l'ostentation d'autrefois. On mettait plus que jamais des raffinements dans les objets servant aux usages de la vie intime, mais on supprimait chaque jour un peu plus ce qui n'y remplissait qu'un rôle d'apparat. L'orfèvrerie de table cédait le pas à ce qu'on pourrait appeler une orfèvrerie d'étagère, comprenant tous les petits et jolis colifichets dont il était de bon ton de s'entourer, étuis, flacons, navettes ou tabatières, ce qui peut se mettre dans la main ou se cacher dans la poche.

C'est alors que triompha cet art merveilleux de la ciselure dans l'exécution de ces menus objets qui servaient aux cadeaux diplomatiques, et se trouvaient dans toutes les mains. Le bijou, même inutile, devint une sorte de frénésie. « Qu'ils prisent ou non du tabac, les hommes avaient, dit Mercier, des boîtes pour chaque saison. » Il était de bon goût d'en changer tous les jours. Lorsque le prince de Conti mourut, en 1778, il laissa près de huit cents tabatières. Un peu plus tard, il était d'une suprême élégance de porter deux montres, et le vieux maréchal de Richelieu fut un des premiers à adopter cette mode. En façonnant les flacons pour les eaux de senteur, les étuis que les coquettes avaient sur leurs tables, les crochets qu'elles suspendaient à leur ceinture, les boîtes à poudre qui décoraient leurs toilettes, les orfèvres mélangeaient volontiers des ors de couleur et tiraient de cette association des effets harmonieux et charmants. Mercier va jusqu'à prétendre que, pour venir à bout de certaines dames aux mœurs faciles, « il suffit de changer leur navette, leur étui, leur boîte, parce que l'or n'est pas de plusieurs couleurs, et qu'il est indispensable à cet égard que la mode soit constamment suivie ».

Le Musée centennal de 1900, qui nous a fourni l'occasion d'admirer les collections de ces menus objets, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent, n'était pas moins riche en pièces d'orfèvrerie de style Louis XVI, qui pouvaient nous édifier sur la perfection de la main-d'œuvre ainsi que sur l'élégance du style de cette époque.

Au nombre des œuvres qui méritaient d'attirer le plus particulièrement l'attention, je citerai la très belle soupière de la collection Ephrussi, datant des toutes premières années du règne, c'est-à-dire de 1774 à 1780, et que nous



Soupière sur son plateau, style Louis XVI.
(*Musée centennal. — Collection Michel Ephrussi.*)

reproduisons ci-dessus. On y trouvait réunis tous les caractères, nettement affirmés, du style nouveau. Plus l'ombre de rocaille ou même de ces ornements légers, imprévus, et si spirituellement délicats de la fin de Louis XV. La soupière, solidement assise sur son plateau très sobre, offre une énergique et mâle silhouette, avec ses têtes de béliers qui servent d'anses et la guirlande de feuilles de chêne qui l'entoure; l'allure en est grave, noble, un peu froide, la ciselure est très adroite, minutieuse, sans excès, bien calculée pour l'effet général, le dessin est magistral; on serait tenté de dire que c'est un dessin d'architecte manquant un peu de liberté, de fantaisie, et peut-être de charme. Mais c'est le propre des œuvres qui inaugurent de nouvelles formes d'art et tranchent avec d'anciennes habitudes de lignes ou d'ornements, d'affecter ces

apparences outrancières, ces airs dogmatiques et sentencieux qui ressemblent à une protestation. La soupière de M. Ephrussi est un exemplaire de toute rareté et il serait intéressant de savoir de chez quel orfèvre elle est sortie. Malheureusement nous n'avons pu vérifier ses poinçons. Elle a la saveur singulière des œuvres qui marquent une ère nouvelle, la franchise d'un débutant qui fait son entrée dans le monde, sans gaucherie ni inquiétude. C'est une pièce de musée. J'aime beaucoup aussi cette cafetière qui appartient à Mme Burat, et dont le principal mérite vient de sa simplicité; n'a-t-elle pas appartenu au baron Pichon, l'un des plus fins connaisseurs en orfèvrerie qu'il y ait eu de notre temps. Rien de plus gracieux que sa forme allongée, sa base doucement arrondie, le bec à cannelures relié au collet par une guirlande, ses pieds si déliés qui, en se cambrant, ajoutent à sa légèreté aimable, voilà bien un des types les plus parfaits du style Louis XVI, dont l'élégance exquise, quand elle a cette mesure et cette discrétion, est d'un art suprême et défie toute comparaison. Plus riches, d'une composition plus pleine et plus cherchée, sont les aiguières avec leurs cuvettes que nous reproduirons également et qui appartiennent à la meilleure époque du style Louis XVI, celle du complet épanouissement. La première de ces aiguières fait partie des collections du Musée des Arts décoratifs, et l'on peut dire qu'elle en est l'un des plus charmants joyaux (n° 1). Elle est signée sur le pied, Vinsac l'aîné. Justesse et beauté des proportions, séduction des ornements à la fois souples, variés et ingénieux, elle a vraiment une distinction souveraine, et éveille l'idée d'un ouvrage antique qui joindrait à la pureté de l'inspiration l'attrait enchanteur de la grâce athénienne. Comme dans beaucoup de pièces d'orfèvrerie de cette période, la panse est décorée d'une délicieuse frise exécutée au repoussé en bas-relief, en représentant, à la manière de Clodion, des scènes mythologiques dans un paysage virgilien. On abusa beaucoup, en ce temps, des frises, des médaillons et des camées dans l'orfèvrerie. La reine Marie-Antoinette possédait un plateau en vermeil décoré de trois rangs de camées antiques, figurant les princes de la maison d'Autriche, et formant autour du fond une bordure octogone. Ce ne devait pas être très réjouissant à voir. L'autre aiguière du Musée



Cafetière Louis XVI.
(*Collection de Mme Burat.*)



N° 1. Aiguière et sa cuvette, par Vinsac l'aîné. — *Musée des arts décoratifs.*
N° 2. Aiguière et sa cuvette. — *Collection G. Boin.*

centenual (n° 2), propriété de M. Boin-Taburet, est probablement postérieure à celle que je viens de décrire; la recherche de l'originalité y est évidente; elle s'accuse surtout dans le couvercle assez étrange et qui fait penser à cer-



Flambeau à quatre branches de style Louis XVI, exécuté par l'orfèvre Bouillier.

taines orfèvreries dessinées pendant la Renaissance par Polydore de Caravage. L'exécution d'ailleurs est absolument remarquable et fait de cette œuvre — une des plus intéressantes qui existe de l'époque de Louis XVI — un morceau de premier ordre.

A mesure qu'on approche de la Révolution, la sculpture décorative, sans rien perdre de sa finesse et de sa pureté, devient plus sèche. La forme des objets prend souvent de la maigreur dans l'élancement insolite de certaines parties. C'est précisément ce qu'on peut remarquer dans le candélabre dont nous donnons ci-contre la gravure et qui appartient à cette époque dite de *Marie-Antoinette* (1787-1789), durant laquelle la décoration de l'orfèvrerie, tout en restant très délicate, se fait un peu mièvre. Ce candélabre (page 235), d'une exécution très soignée, est de l'orfèvre Bouillier.



Sucrier Louis XVI à bas-relief.
(*Musée centennal.*)

Très importantes aussi et par le caractère de leur exécution et par leur fabrication, sont les six pièces dont nous donnons la gravure et qui montrent le curieux effort fait à la fin du dix-huitième siècle pour réaliser la production à bon marché : cette préoccupation hantait si bien l'esprit des orfèvres, que le sucrier, le confiturier, les bonbonnières et les moutardiers, quoique exécutés en argent fondu et ciselé, étaient admirablement composés pour être fabriqués par le procédé de l'estampage, et nous doutons même que les bas-reliefs et les couvercles n'aient pas été exécutés par ce moyen.

Ces pièces, qui marquent une époque de transition dans la fabrication, sont devenues le prototype des pièces similaires qui ont été exécutées postérieurement par l'estampage, procédé dont on a usé et abusé au dix-neuvième siècle. Ce procédé, comme on le sait, permet d'exécuter économiquement, au moyen des matrices en acier et du mouton, autant d'exemplaires que l'on veut d'un modèle établi chèrement, mais dont l'exécution, rendue facile par l'emploi des matrices, en abaisse le prix de revient. La ciselure est supprimée, il suffit qu'un ouvrier adroit vienne



Nos 1 et 2. Bonbonnière et drageoir. N° 3. Confiturier. Nos 4 et 5. Moutardiers.

ensuite, par une ragréure habile, corriger les imperfections, tout en restant impuissant à donner à cette pièce la qualité d'œuvre d'art. Le style de ces menus objets d'orfèvrerie est bien de l'époque Louis XVI et ils ont un réel intérêt comme spécimen de la fabrication à la fin du dix-huitième siècle. A ce moment, l'outillage des orfèvres — de quelques-uns du moins, et encore en un assez petit nombre — n'était plus tout à fait celui que nous avons vu au milieu du dix-huitième siècle, dans l'atelier de Thomas Germain. Il se compliquait d'instruments et d'outils ayant pour but de fabriquer par des moyens expéditifs, à un très grand nombre d'exemplaires, les objets qui jadis n'étaient exécutés qu'un à un par l'ouvrier orfèvre. C'est ainsi qu'on adopta l'emboutissage et l'estampage au *mouton* et au *balancier*, remplaçant ainsi le long travail du marteau qui, peu à peu par de petits coups habilement ménagés, donne à la plaque la forme voulue, par un appareil qui permet de frapper cette plaque d'un seul coup, en lui faisant épouser la forme d'une matrice en creux au-dessus de laquelle elle est placée. On utilisait également le *tour*, instrument dont l'invention se perd dans la nuit des temps, mais qui ne fut appliqué d'une façon courante à l'exécution des ouvrages d'orfèvrerie que dans les dernières années du dix-huitième siècle. On introduisit alors d'Angleterre des tours au pied, qu'on faisait mouvoir au moyen d'une pédale mettant en action la roue motrice du tour comme la meule à repasser les couteaux des rémouleurs ambulants. Les amateurs pouvaient eux-mêmes s'en servir, si l'on en croit cette annonce insérée dans le *Journal des affiches* du 12 août 1779 : « A vendre un *tour à l'anglaise* pour contourner la vaiselle d'argent ronde et ovale... et si doux qu'un enfant peut le faire aller. » C'était d'ailleurs une habitude assez bien portée parmi certains grands seigneurs du temps, de se livrer à ces sortes de travaux professionnels. De même que Louis XVI s'adonnait à la serrurerie, le comte d'Artois se mit à l'orfèvrerie et à la bijouterie, et l'on a la liste des outils qu'il se procura dans ce but : bigornes, étaux, archets, marteaux à manches de bois de rose et virole de cuivre, tours à guillocher, tours ovales à excentrique, mandrins, etc. Ces outils élégants, montés sur des manches en bois précieux et délicieusement ornés, coûtèrent 5930 livres. On ne pourrait jurer qu'ils servirent beaucoup. Dans les véritables ateliers d'orfèvres, il est certain que l'outillage ayant pour but de faciliter la grande production ne fut pas admis du premier coup et sans difficulté. Ce ne fut qu'un début, un point de départ, un symptôme tout au plus, mais qu'il importe de ne pas oublier, car il annonce les transformations mécaniques qui bouleverseront toute la fabrication au siècle suivant.

Les orfèvres qui se partageaient à ce moment la faveur du public à Paris étaient assez nombreux. Ce n'était pas des étoiles de première grandeur et nous ne croyons pas utile d'en donner ici la liste, qu'on trouvera dans la plupart des

petits almanachs de l'époque (1). Parmi eux il y en avait que nous avons eu l'occasion de mentionner et qui, déjà en réputation durant le règne de Louis XV, continuaient brillamment ou modestement leur profession. Tels étaient par exemple Roëttiers fils, Lehendrick, l'élève de Thomas Germain, qui fut grand garde des orfèvres en 1777. Il est l'auteur d'œuvres charmantes de style Louis XVI, notamment d'un délicieux service de vermeil qui fait partie des collections de M. Chabrières-Arlès, et qu'on a pu admirer en 1900 exposé au Petit Palais.



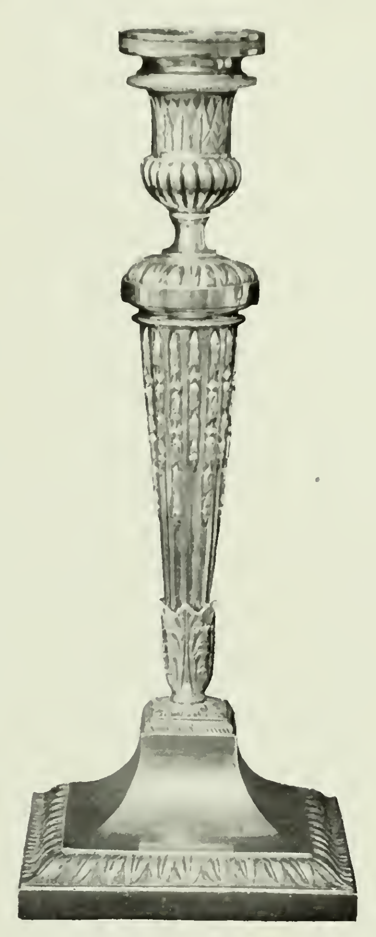
Cafetière et pot à lait de Lehendrick.
Collection Chabrières-Arlès.)

La cafetière est à trois griffes. La panse est ornée de vingt cannelures creuses décorées à la base de culots ciselés, un écusson suspendu par un nœud de rubans à un anneau et encadré de guirlandes de lauriers grassement ciselés porte un chiffre en relief d'un délicieux enlacement surmonté d'une couronne de roses. Le pot à lait à anse en bois des îles est à pied rond godronné ; le décor est semblable, mais l'écusson au lieu de chiffres est orné d'un bas-relief représentant un enfant jouant avec une chèvre. L'ensemble est des plus séduisants. Les proportions harmonieuses, le décor d'une élégance exquise, l'exécution étour-

(1) Notamment dans l'*Almanach du Dauphin*, de 1777, lequel, à vrai dire, est devenu assez rare.

dissante font, de ces deux petits chefs-d'œuvre, les pièces les plus précieuses de l'orfèvrerie française que l'Exposition de 1900 nous aura révélées.

Plus froidement conçu, mais bien équilibré, est le flambeau à pied carré orné de feuilles d'eau. Le fût cannelé est décoré d'une suite de culots. Le style s'appauvrit et n'a pas la souplesse du candélabre de Bouillier, mais il est encore frappé au coin de la belle exécution des œuvres de la fin du dix-huitième siècle.



Flambeau Louis XVI.
(*Musée centennal.*)

Nous mentionnerons encore les noms suivants : *Auguste* (Robert-Joseph), orfèvre du roi et l'un des plus considérables de la seconde partie du dix-huitième siècle ; *François Joubert*, qui avait pour poinçon un cœur et dont plusieurs ouvrages subsistent encore, notamment la saucière de Mme de Pompadour, que nous avons reproduite au chapitre précédent ; *J.-T. Vancouwerlerghen* (poinçon : un lis) ; *Jacques du Boys* (poinçon : une coquille) ; *Michel-François Montaigne* (poinçon : un lambel) ; *Louis Mermant* (poinçon : un aigle) ; *P.-E. Marchand* (poinçon : Croix de Malte) ; *P.-D. Bullot* (poinçon : une étoile) ; *Mathieu de Marchy* (poinçon : une tulipe) ; *R.-P. Ferrier* (poinçon : un coq) ; *J. Boulogne-Petit* (poinçon : une étoile) ; *A. Savart*, *G.-F. Rolland* (poinçon : une boule) ; *Marc-Etienne Janety* (poinçon : un marc), *C.-N. Delannoy* (poinçon : un soleil) ; *Charles Spriman* (poinçon : un Saint-Esprit) ; *Jean-Baptiste Cheret* (poinçon : une clef), qui avait succédé à son père, Antoine Chéret, et jouissait d'une grande renommée ; *Alexis de Roussy* (poinçon : deux palmes) ; *Balduc*, *Bouillier*, fabricant de vaisselle, fournisseur ordinaire du duc d'Orléans, qui paraît avoir été un infatigable producteur ; nous avons donné plus haut une œuvre remarquable de Bouillier, le candélabre à quatre branches qui figurait au Musée centennal ; *Cousinet*, qui exécuta un service en vermeil pour la reine Marie Leczinska, à l'occasion de la naissance du Dauphin ; *Vincent Bréant*, etc., etc., qui tous vivaient vers 1780, et que M. Paul Eudel (1) cite comme ayant signé les ouvrages qui ont fait partie de sa collection d'orfèvrerie. A côté de ceux-ci, il ne faut pas oublier les orfèvres bijoutiers ou joailliers : *Petitjean*,

---

(1) Paul Eudel, *Soixante planches d'orfèvrerie*, de la collection de Paul Eudel.

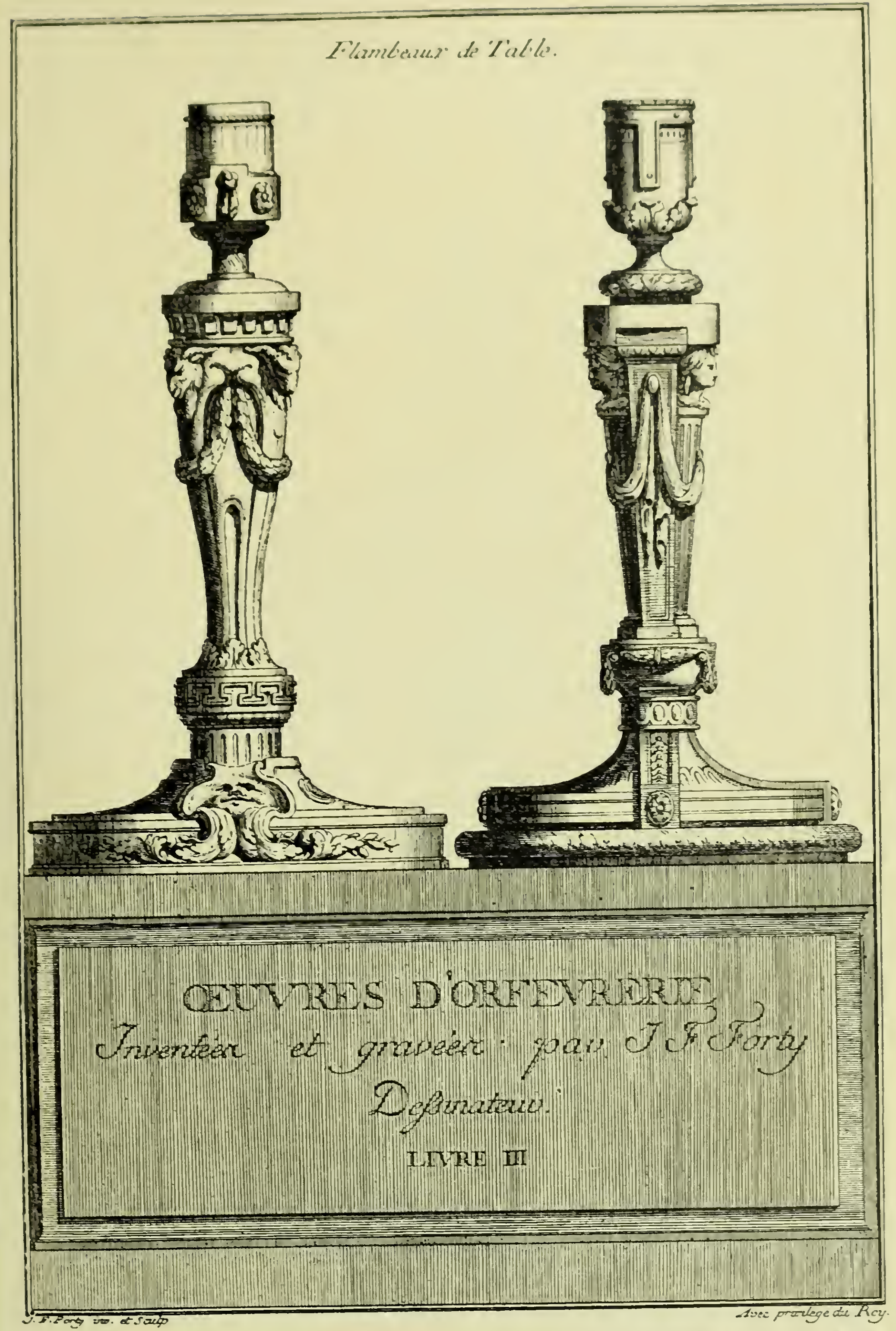
Jacquemin, *Tiron de Nanteuil*, *Boehmer* et *Bossange*, joailliers ordinaires de la reine et de la cour, dont les beaux magasins de la rue de Vendôme étaient toujours encombrés de la clientèle la plus aristocratique, etc. Enfin, il faut donner une mention à part à Mme veuve *Odiot*, qui était établie marchande au coin de la rue de l'Echelle et de la rue Saint-Honoré. Elle ne fabriquait pas, mais elle vendait abondamment ce que fabriquaient deux très bons orfèvres de second rang, Giroux et Boulanger, qui demeuraient dans le quartier du Palais de Justice. Sa maison, sous la direction de son fils Claude Odiot, devait arriver plus tard à avoir assez de puissance pour faire briller d'un éclat inattendu l'art de l'orfèvrerie au dix-neuvième siècle.

C'est de cette époque que nous voyons apparaître les recherches d'artistes, décorateurs habiles, qui fournissaient aux orfèvres des modèles de leur invention; ils nous ont laissé des recueils de dessins qui montrent la fertilité de leur imagination. Ce n'étaient point des orfèvres ayant boutique ou atelier; leur rôle consistait à inventer des modèles qui nous renseignent aujourd'hui sur les caractères des œuvres d'orfèvrerie et de bronze de cette époque; les œuvres disparues, nous avons plaisir à retrouver dans les recueils qu'ils ont publiés les dessins qui leur avaient souvent donné naissance.

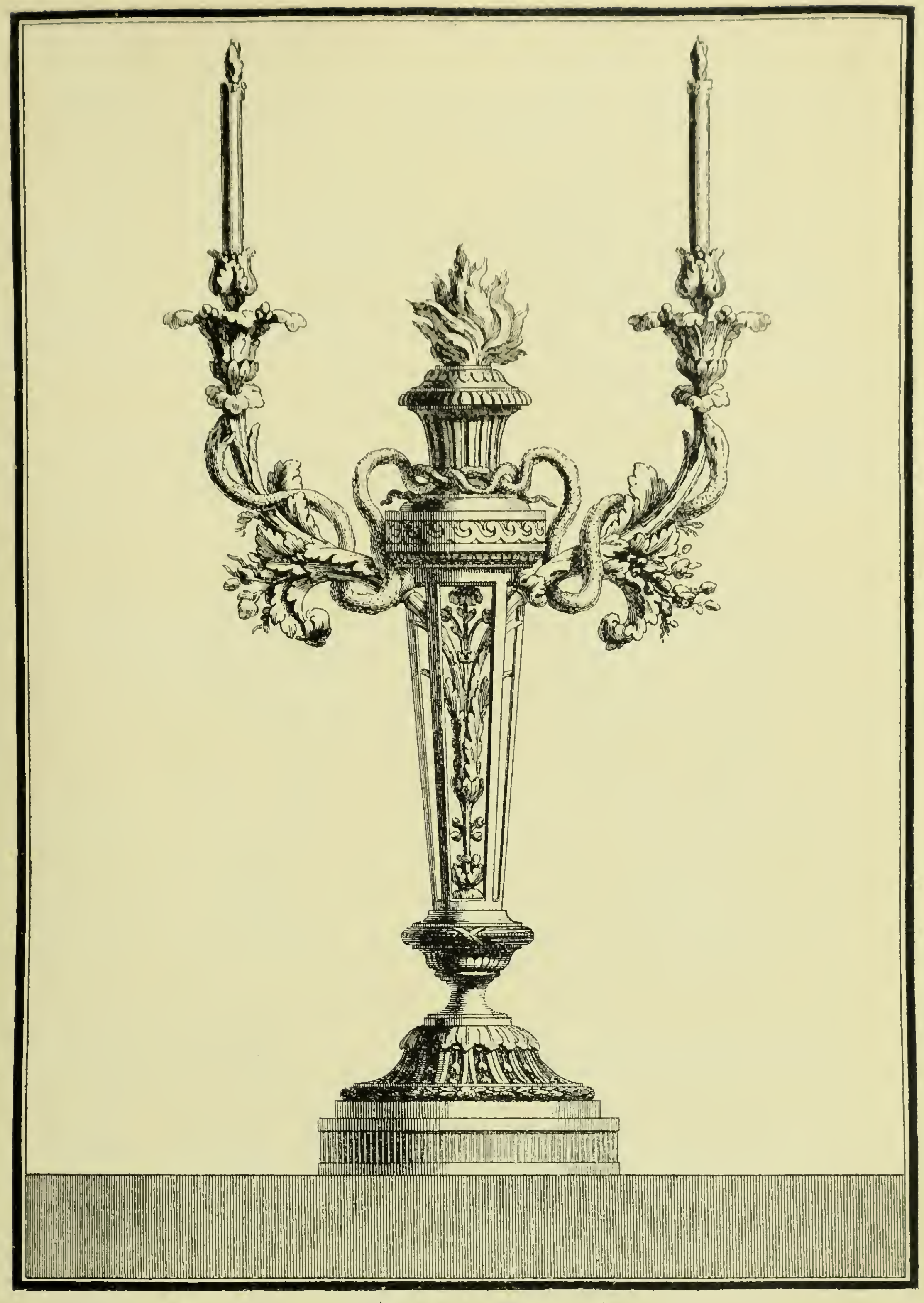
Jean-François *Forty* avait débuté sous Louis XV. Dans le répertoire des maîtres ornemanistes de Guilmard, il est qualifié de dessinateur, graveur, fondeur et ciseleur. A-t-il réellement produit des œuvres en métal? Il ne nous a pas été donné de trouver une pièce exécutée par lui. Il est surtout connu par les publications qu'il a laissées. La bibliothèque de l'Arsenal possède plusieurs suites de ses œuvres d'orfèvrerie à l'usage des églises : calices, ciboires, ostensoirs et chandeliers, puis de nombreux cahiers de six pièces chacun, contenant des modèles de flambeaux de table, des girandoles, des garnitures de toilette, des vases décoratifs, quelquefois un peu chargés d'ornements; mais tous témoignent de la facilité d'invention et de l'imagination de Forty.

A côté de lui, Charles *Delafosse*, architecte, décorateur et professeur de dessin, né à Paris en 1721, a laissé de nombreux recueils. Le premier, sous le nom d'*Iconologie historique*, renferme cent huit planches représentant des modèles de cheminées, cartels, écussons, vases, frontons, piédestaux, socles et monuments divers. Le second contient des sculptures, bronzes et orfèvreries. Les autres sont relatifs à l'ameublement et à la décoration pour les églises.

Ces nombreuses compositions ont dû certainement rendre de grands services aux orfèvres du règne de Louis XVI. Delafosse touchait à toutes choses : l'architecture, les décorations intérieures, la sculpture en bois, en marbre, en bronze l'avaient particulièrement séduit, et l'œuvre qu'il a laissée peut être considérée comme un des types les plus intéressants du style de l'époque Louis XVI.



Se vendent à Paris chez l'Auteur rue de Bourbon proche celle du Petit Carreau chez Mr. delanoy : et à Marseille Rue de Rome chez Mr. Forty.



Cahier de six Girandoles à l'usage des Orfévres et des Fondeurs
Deſsinées par J. Fr. Forty et Gravées par Colinet.



N° 1. Frise décorative par Delafosse. — N°s 2 et 3. Vases par Delafosse.
N° 4. Frise Louis XVI, poste à enroulements rubannés, par Salembier.



N° 1. Frise décorative, par Forty.
N° 2. Vase d'orfèvrerie, par Prieur.
N° 3. Vase d'orfèvrerie, par Cauvel.
N° 4. Frise décorative, trophée d'orfèvrerie, par Cauvet.

Il avait une imagination féconde et sa verve facile lui avait peut-être fait rêver d'être sous Louis XVI ce que Meissonnier avait été sous Louis XV et de personnifier le style et l'époque où il avait vécu. D'ailleurs, le caractère de son œuvre est tellement personnel que le nom de Delafosse sert aujourd'hui à désigner le genre dans lequel il excellait, où les guirlandes de chêne et de laurier, habilement distribuées en des architectures un peu froides mais bien pondérées, caractérisent nettement, pour les amateurs, le style de Delafosse.

D'autres, comme Salembier, Cauvet et de Lalonde, architectes et décorateurs également, ont laissé de nombreux cahiers d'ornements qu'ils déclarent « *contenir un grand nombre de dessins, et être utiles aux artistes et aux* » *personnes qui veulent décorer avec goût les intérieurs de l'appartement, le mo-* » *bilier*, etc... »

Les cahiers d'orfèvrerie de Lalonde appartiennent à la bonne époque de Louis XVI et donnent de nombreux types de soupières, écuelles, pots à eau et accessoires de toilette; plusieurs poivrières et salières, qui certainement ont dû être reproduits par les orfèvres contemporains.

L'introduction de ces éléments nouveaux dans l'industrie est un fait remarquable à constater. Ce n'est plus l'orfèvre complet qui compose, modèle et cisèle ses ouvrages comme au commencement du siècle, ce sont les artistes décorateurs qui préparent les éléments de leurs travaux et fournissent aux orfèvres des idées ou des modèles. Ils sont les précurseurs de ce qu'on est convenu aujourd'hui d'appeler les artistes industriels qui, dans le siècle suivant, seront les inspirateurs des industries d'art et faciliteront, à ceux qui n'auront d'orfèvres que le nom, le moyen de se faire valoir avec des œuvres qu'ils commanderont ou qu'ils achèteront à ces artistes.

Pour bien faire comprendre l'intérêt qui s'attache à cette intervention, nous avons donné plus haut la reproduction de plusieurs pièces empruntées à ces recueils. Elles montrent la différence de manière d'un Forty, d'un Delafosse, d'un Cauvet, d'un Prieur ou d'un Salembier et les personnifient. Mais, quel que soit le mode d'interprétation de chacun d'eux, on voit le lien commun qui les rattache, et on sent bien que toutes ces œuvres d'origines si diverses reflètent l'esprit et le goût d'un temps, où le symbolisme de l'antique allégorie allait devenir le plus applaudi des éléments décoratifs. « Antiquité et Pastorales », tel est le mot d'ordre adopté par les artistes de cette étrange époque où une société finissante jouait à l'idylle — en attendant la tragédie — dans un décor qu'animaient les danseuses de Pompéi alternant avec les bergères de Trianon. Mais là où triompheront les orfèvres, qui auront ainsi un lien commun, c'est la perfection de la main-d'œuvre. Ce sont les finesses exquises de la ciselure, une ornementation variée dans sa fantaisie tous les jours plus sage, une sorte d'élégance un peu maigre, mais si agréable, si satisfaisante au regard, qu'on ne

cherche plus la part qui revient à l'artiste, ou à l'ouvrier, et qu'on les confond tous deux dans un même sentiment d'admiration.

En tête de la nomenclature des orfèvres qui vivaient à cette époque, j'ai cité Auguste. C'est lui qui, à partir du règne de Louis XVI, prit de haute lutte ce premier rang parmi les orfèvres. Robert-Joseph Auguste, né en 1725, fut reçu orfèvre le 15 janvier 1757 et nommé orfèvre du Roi le 23 mars 1775. En 1777, il avait acquis de Jacques Roëttiers la maison d'orfèvrerie que ce dernier exploitait au coin de la rue des Orties et de la place du Carrousel, et lui succéda dans le logement des Galeries du Louvre devenu vacant par suite du décès de Jacques Roëttiers en 1784. Son premier métier fut celui de ciseleur. Il avait travaillé le bronze avant l'argent et l'or. Dès 1757, il s'était déjà distingué par maints travaux importants, et sa situation, qui s'accrut rapidement de 1765 à 1775, le mit bientôt en pleine lumière. Il devint le fournisseur le plus achalandé de la cour. Sa réputation avait passé la frontière, et les cours de Portugal et de Russie lui donnaient fréquemment l'occasion d'exécuter des œuvres de haute valeur. Dans sa monographie sur l'orfèvrerie française à la cour de Portugal, M. G. Bapst constate qu'Auguste, le digne continuateur de la glorieuse tradition dont Germain avait été l'initiateur, fut l'auteur de la dernière commande exécutée pour le Portugal. Le seau à rafraîchir dont il donne le dessin et que nous reproduisons,





Seau à rafraîchir de R.-J. Auguste.
(Orfèvrerie de la Cour de Portugal.)

est bien de l'époque Louis XVI. Il rappelle par sa décoration le style des inventions de Delafosse. Nous n'hésitons pas avec M. Germain Bapst à le lui attribuer. A l'avènement de Louis XVI, c'est lui qui fut chargé de la couronne du sacre; il reçut pour la façon 6000 livres. Associé pour ce travail au joaillier Aubert, qui sut mettre en valeur le Régent, le Sancy, et les plus belles pierreries appartenant

au roi, il montra dans la partie du travail qu'il s'était réservée un goût et une habileté qui le mirent au premier rang des artistes de son temps. Il fit également les objets que, d'après l'usage, le roi devait offrir à la cathédrale de Reims : la buire, les burettes en vermeil et le ciboire d'or. De lui encore fut la façon de neuf bas-reliefs représentant la Passion et de trois anges supportant la coupe. A partir de cette année 1775, Robert-Joseph Auguste est chargé de toute l'orfèvrerie officielle. Il livre à la cour les ustensiles de vaisselle que réclame le service du roi et de la reine et fait tous les travaux de sa profession



Salière exécutée par R.-J. Auguste.
(*Collection de l'empereur de Russie.*)

que les circonstances lui imposent. Nous voyons figurer sur une de ses factures de 1787, les « tasses et flacons pour recevoir le sang des sangliers à la fin de la chasse du roi », en même temps que la « couronne de vermeil avec les deux plaques d'inscription en argent pour le cercueil de Mme Sophie, fille du roi ». Que ce soit pour Paris ou pour les cours étrangères, quand il exécute des œuvres, telles que la belle toilette de vermeil faite à l'occasion du mariage de l'infante de Portugal en 1785, elles font sensation et tout le monde en parle. Dans les gazettes, son nom est toujours écrit avec épithète louangeuse : on est fier de sa renommée et de son talent.

Après la faillite de François-Thomas Germain, c'est à Roëttiers et à Auguste que revint la clientèle des cours étrangères. Auguste ne fut pas le moins bien partagé. On voit encore de cet orfèvre, à Saint-Pétersbourg, au Palais d'hiver, des seaux à rafraîchir, des soupières, des saucières dans le style de Delafosse.

La grande Catherine lui fit des commandes considérables. C'est à lui qu'elle s'adressa pour exécuter la toilette qu'elle offrit à la comtesse Bobrinsky, et qui est restée dans cette famille.

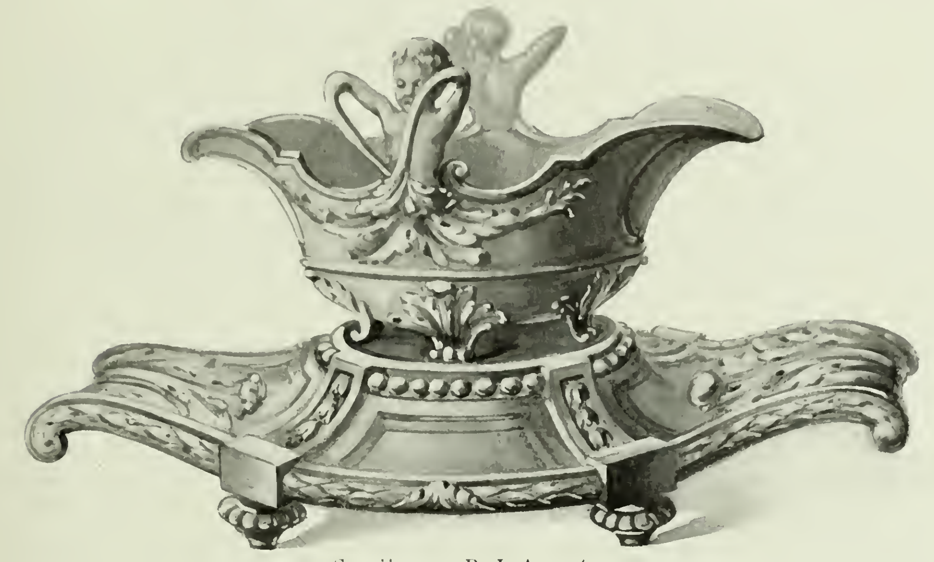
Une exposition temporaire d'argenterie du dix-huitième siècle, faite en 1885 à Saint-Pétersbourg, dans le Musée de l'Ecole centrale de dessin du baron Stieglitz, nous a révélé les trésors que possèdent l'empereur de Russie et les membres de la famille impériale; les grandes familles princières de ce pays, les grands-ducs Wladimir et Alexis, le comte Schouwaloff, les familles Bobrinsky, Paskewitsch, Gagarine, Narischkine, Polovtsoff, avaient mis à la disposition des organisateurs de cette exposition plus de trois cents objets du plus haut intérêt. Un catalogue en avait été dressé, et la reproduction en gravure à l'eau-forte faite par les élèves de l'Ecole nous a conservé le souvenir de quarante objets des plus remarquables. Malgré l'infériorité de son interprétation, ce catalogue est des plus intéressants pour nous par l'importance des pièces qui y sont représentées; et si nous envions à la Russie la possession de ces chefs-d'œuvre, qui enrichissent le Trésor impérial, nous ne saurions trop féliciter la Cour d'avoir su les conserver mieux que nous n'aurions pu le faire, et de nous permettre aujourd'hui d'en parler, et de constater le goût et l'art de nos orfèvres parisiens au dix-huitième siècle.

Les œuvres d'Auguste figuraient au nombre de sept. Deux seulement, une salière et une saucière, avaient été dessinées. Heureusement, le Musée des Arts décoratifs du Pavillon de Marsan possède une reproduction galvanique de la salière d'Auguste, qui fut exécutée par Elkington à la demande du Musée de Kensington. La gravure que nous en donnons (*page* 265) nous en fait apprécier toute la valeur; sur un socle où était gravée sa signature : *Auguste*, *fecit à Paris,* deux petits Amours, tenant des coquilles qui servent de salière, supportent une coupe destinée à recevoir les épices. Le couvercle est surmonté d'un groupe d'algues et de coquillages qui en forment le couronnement. L'architecture en est précise, la forme bien équilibrée. Elle semble plutôt l'œuvre d'un bronzier, mais, à en juger par l'exécution, ciselée par un orfèvre. On la dirait dessinée par Delafosse.

Tout autre est la saucière (*page* 267) : montée sur un plateau dont les extrémités se recourbent en volutes gracieuses bordées d'un tors de lauriers, la saucière est à quatre griffes, mais les anses, un peu maniérées, sont formées par des enfants dont les bras s'allongent pour finir en feuilles d'acanthe qui s'attachent au corps de la saucière. Cette œuvre est vraisemblablement antérieure à l'époque où Auguste transformait sa manière pour s'accommoder au goût du jour.

La France ne possède que peu de pièces de cet orfèvre. Cependant, dans la contribution que le collectionneur Henri Chasles avait apportée à l'enrichissement du Musée centennal de 1900, nous avons été heureux de trouver un huilier en vermeil daté de 1770 et deux cloches de 1776 portant le poinçon d'Auguste, dont nous donnons la reproduction (*page* 268). Ce ne sont pas des pièces capi-

tales, mais, dans chacune d'elles, on reconnaît la même tendance, le même souci d'appréciation de la forme à l'usage, l'emploi de décors assagis, le respect de la forme architecturale et des véritables principes de la composition. Là où on reconnaît le nouveau style qui va dominer dans le siècle suivant, c'est dans une aiguière et sa cuvette ayant appartenu à M. Paul Eudel (*page* 269) : la forme en est élégante et pure, l'ornementation sobre, l'anse bien attachée ; et l'on sent déjà que le goût de l'antiquité va amener les orfèvres à se débarrasser de toute cette ornementation si gaie et si pimpante du dix-huitième siècle, pour se re-

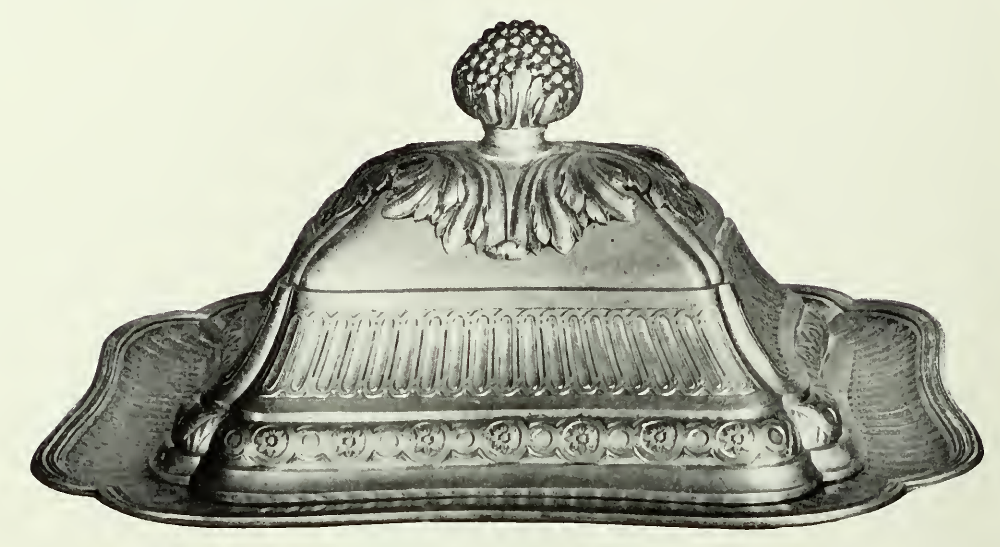


Saucière par R.-J. Auguste.
Collection de l'empereur de Russie.

froidir au contact des peintres comme David, et des architectes comme Percier et Fontaine. Mais on peut dire, néanmoins, qu'Auguste résume et caractérise l'orfèvrerie de l'époque Louis XVI. Il en est, pour ainsi dire, la personnification.

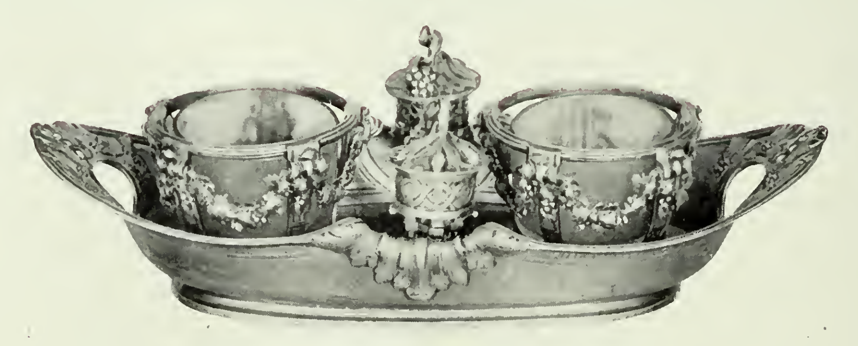
Dans les pièces sorties de ses ateliers, qui sont parvenues jusqu'à nous, on reconnaît les qualités générales et les défauts de l'exécution particulière à cette période : précision extrême et fini de la ciselure, netteté de l'ajustage, polissage excessif et souvent trop uniforme. Le beau travail du marteau, le procédé du repoussé commence à être délaissé et remplacé par celui de la fonte ciselée. C'est le moment de la monture à froid. Les bronziers, si admirés pour leurs tours de force, exercent alors une influence décisive sur les orfèvres ; mais n'est-ce pas au détriment de l'art de ces derniers ? Un homme qui au dix-neuvième siècle a grandement fait honneur à notre profession, F.-D. Froment-Meurice, a dit : « J'ai » vu quelques-unes des orfèvreries de M. Auguste. J'ai vu surtout deux fontaines » à thé ou à café, deux très grandes pièces qui avaient survécu à la Révolution, » et je déclare que ce sont là, suivant moi, de fort beaux ouvrages dont on peut

» n'aimer ni le style, ni le goût, mais qui se distinguent par d'éminentes qualités » de composition et de goût (1). »



Cloche de 1776, par R.-J. Auguste.
Collection H. Chasles.

Robert-Joseph Auguste eut un fils, Henri, né en 1759, qui, associé à sa fortune, devait contribuer à la grande prospérité de la maison, jusqu'à la veille de la Révolution. En 1788, R.-J. Auguste et son fils Henri devinrent fermiers des affinages des matières d'or et d'argent. Ce fut à cette entreprise, ainsi qu'à des recherches sur la fonte des cloches que s'employa leur activité pendant le repos



Huilier en vermeil de 1770, par R.-J. Auguste.
Collection H. Chasles.

forcé que la période révolutionnaire allait imposer aux orfèvres. Ce fils, Henri Auguste, avait épousé en 1782 Madeleine-Julie Coustou, nièce du célèbre sculpteur; à ce mariage assistèrent les peintres Vien et Pierre, François Soufflot, frère de l'architecte du Panthéon, sans parler de la famille des Coustou et

(1) Ph. Burty, *F.-D. Froment-Meurice, argentier de la ville*, 1883, 1 vol. in-8°, page 9.

d'autres artistes de talent et de brillante situation (1). Le jeune orfèvre n'avait que vingt-trois ans et l'avenir s'ouvrait devant lui tout riant de promesses... Les événements ne devaient, hélas! pas tarder à mettre en déroute les rêves formés en ce jour de bonheur.

Le coup de tonnerre de la Révolution fut pour l'orfèvrerie le signal d'un irrémédiable désastre, d'une ruine lamentable et complète. D'abord il y eut l'élan sentimental et traditionnel de la refonte à la Monnaie. Ce furent de modestes



Aiguière et sa cuvette, par R.-J. Auguste.
Collection Paul Eudel.

bourgeoises qui, le 6 septembre 1789, portèrent leurs pauvres bijoux à la fonte pour soulager la misère du peuple, en disant avec l'emphase de l'époque : « Nous rougirions de les porter quand le patriotisme en commande le sacrifice. » Puis le mouvement gagna l'aristocratie. Un décret de l'Assemblée nationale du 6 octobre 1789, sanctionné le 12 du même mois par le roi, ouvrit toutes grandes les portes de la Monnaie aux pièces de l'argenterie publique et privée. Mais tandis qu'à la cour de Louis XIV et de Louis XV il avait fallu la menace des édits pour forcer les grands seigneurs à faire le sacrifice exigé, cette fois on prit les devants.

(1) A. Jal : *Dictionnaire historique*, au mot *Auguste*.

En quelques mois, de tous les points du pays, affluèrent des monceaux de vaisselle d'or et d'argent. Du 22 septembre 1789 au 31 juillet 1790, la Monnaie ne fondit pas moins de 219428 marcs 2 onces 15 deniers d'argent, et de 739 marcs 2 onces 5 deniers 23 gros d'or, c'est-à-dire 54857 kilos d'argent et 187 kilos d'or. Le *Journal de Paris* de cette époque (supplément au n° 293) publia la liste complète des personnes qui envoyèrent ainsi leur vaisselle à la fonte, et ce curieux document, qui ne compte pas moins de 48 pages, contient dans un singulier mélange les noms de quantité de gens appartenant à toutes les classes de la société. Il y avait en première ligne le roi, et la reine qui sacrifia d'un seul coup presque toute sa belle vaisselle d'argent — pour 5042 marcs; puis, Madame, belle-sœur du roi, pour 1315 marcs; Mesdames, tantes du roi, pour 855 marcs; le duc et la duchesse d'Orléans, la famille de Penthièvre, le ministre Necker, les dames de l'entourage de la Reine; quiconque avait un rang à la cour, les financiers et les bourgeois, les petits boutiquiers de Paris, les plus humbles marchands suivaient le mouvement. Sur cette liste, les noms des contrôleurs et des fermiers généraux, des banquiers les plus connus, voisinent avec ceux de la haute noblesse de France; on y trouve côte à côte le comte Cassini de l'Observatoire, la baronne d'Holbach, la veuve du statuaire Pajou, le peintre Lagrenée, Oberkampf, les architectes Boucheron, Michault et Vermont, l'orfèvre Tiron de Nanteuil, Vilmorin le « grainier du roi », des tailleurs, des épiciers, des miroitiers, et des milliers de commerçants qui viennent déposer sur l'autel de la patrie leur demi-douzaine de couverts.

Après une pareille immolation, qui fit perdre à la France d'incalculables trésors, des chefs-d'œuvre infiniment précieux, succédèrent les ventes faites par les émigrés. Les objets d'orfèvrerie échappés à la fonte furent clandestinement emportés à l'étranger. Quelques-uns restent sans doute encore obscurément enfouis parmi les reliques du passé. D'autres sont l'orgueil des collections fameuses; de toutes façons, ils sont perdus pour nous.

Mais la Révolution arrivait, et avec elle tout allait s'arrêter, sinon disparaître. Les orfèvres commençaient à chômer dans leurs ateliers silencieux. Les œuvres de luxe avaient cessé d'être à la mode, et on vit les orfèvres faire des plaques de gibernes et des hausse-cols; les plaqueurs fabriquaient des harnais, et les bijoutiers étaient obligés de s'arrêter devant les conseils de David qui, dans un discours de l'an II, aux fêtes en l'honneur de Viala, disait aux jeunes républicaines : « Méprisez l'or et les diamants, soyez parées des vertus de votre sexe », et ne retrouvaient leurs outils que pour fabriquer des bijoux d'acier, façonnés en emblèmes patriotiques.

En ces jours difficiles, l'orfèvrerie produisit cependant quelques œuvres avouables, sévères comme l'époque qui les voyait naître. Les artistes qui les

exécutaient obéissaient aux préoccupations de l'antique, et décoraient les armes des généraux de la République des attributs empruntés aux décorations grecques et latines. « Bien souvent, ils demandaient des inspirations au peintre Louis » David, le grand maître des cérémonies de la Révolution. C'est lui qui des- » sina le sabre de Billaud-Varennes, que nous reproduisons d'après une gra- » vure du temps. Les foudres, le niveau, le bonnet phrygien, les palmettes » ornaient le fourreau de cette arme plus symbolique que décorative. Ce style ne » devint véritablement à la mode que lorsque, le temps du Directoire étant » revenu, Paris reprit ses habitudes de luxe et de mouvement. Les meubles, » les bijoux, les orfèvreries affectent alors les formes régulières, les profils se » régularisent, et la plupart des orfèvres qui avaient gardé le culte des formes » contournées, se convertissent à la foi nouvelle et oublient les conseils du ca- » price pour suivre les lois rigides de la géométrie (1).

L'orfèvrerie française avait courageusement traversé les orages de ces temps troublés, mais elle allait être profondément atteinte par la suppression des corporations et l'abolition de leurs privilèges : plus de maîtrise, plus de long apprentissage, plus de chef-d'œuvre obligatoire. Lucien Falize, dans le rapport magistral qu'il fit sur l'Exposition de 1889, disait à propos de la suppression des corporations : « C'était la liberté pour tous, » le droit au travail sans entrave, sans contrôle, » mais l'orfèvre n'en demandait pas tant ; cette » liberté lui fut ruineuse, elle apporta le désordre » dans son art et le compromit à ce point, qu'après » cent ans il se retrouve à peine, et n'est pas revenu » à l'état où la Révolution l'a surpris et frappé. » Toutefois, le régime nouveau n'avait pas amoindri les orfèvres, et, libres désormais, ils gardaient dans l'industrie parisienne la place éminente qu'ils avaient occupée au temps des jurandes. Une protection évidente fut constamment acquise aux praticiens de ce noble métier. « Le gouvernement avait respecté » dans ses règlements tout ce qui » touchait à l'Assistance mutuelle et » à la Société de secours. Les maisons

Sabre de Billaud-Varennes.
D'après le dessin de David.

(1) Paul Mantz. Recherches sur l'orfèvrerie française. *Gazette des beaux-arts*, tome XIV, pages 185, 186, 187.

» communes ne furent supprimées que par la loi du 19 Brumaire, an VI, et cette » loi nous fournit un détail touchant. A l'heure où elle est rendue, il y avait » encore quatre invalides dans la Maison des orfèvres de Paris. Le ministre de » l'Intérieur d'alors fut chargé d'en prendre soin et les plaça aux Incurables (1). »

Mais l'orfèvrerie ne pouvait vivre sans une réglementation spéciale qui inspirât la confiance au public. Ce fut la loi de Brumaire an VI qui se chargea de la lui donner en réglant le titre de l'or et de l'argent, en organisant le contrôle et les bureaux de garantie, qui venaient prendre la place des jurandes et constituer la législation nouvelle.

Qu'allait devenir l'orfèvrerie française avec ce régime nouveau? Tous les ateliers des orfèvres à Paris et en province fermés, la corporation détruite, les apprentis et compagnons enrôlés dans l'armée et envoyés aux frontières; jamais la ruine d'un art ne parut plus profonde qu'au lendemain de la Révolution de 1789.

Nous allons voir en effet, dans la deuxième partie de cette étude, ce qu'il a fallu, pendant le dix-neuvième siècle, d'efforts persévérants, de luttes, d'entreprises vaines, avant de parvenir à le relever de cette chute lamentable!

---

(1) Paul Mantz, Recherches sur l'Orfèvrerie française. *Gazette des beaux-arts*, tome XIV, pages 185, 186, 187.

FIN DU LIVRE PREMIER



Cartouche de Delafosse.

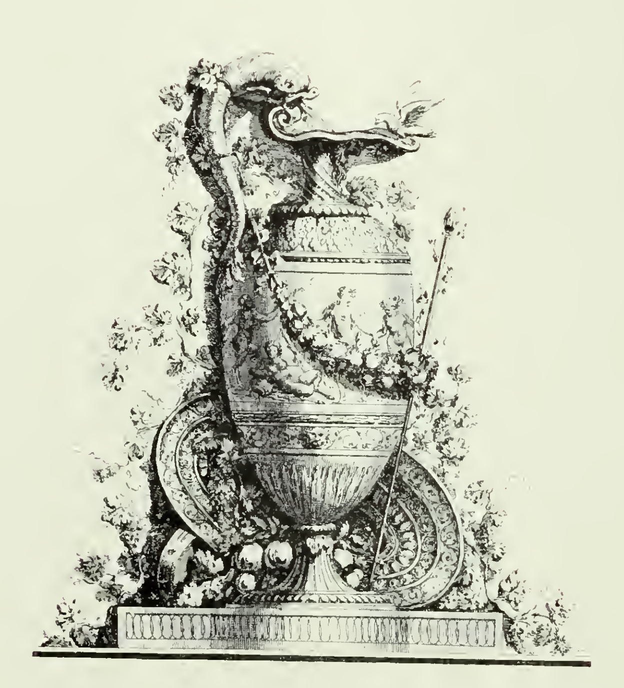


TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

LIVRE PREMIER

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE



Vase d'orfèvrerie, par Cauvet.


TABLE
des
Gravures



Trophée de fleurs, par Ranson.

ACHEVÉ D'IMPRIMER

en juin 1908.



Trophée d'orfèvrerie par Cauvet.

SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE BELIN FRÈRES

1700-1900

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

AUX XVIIIe & XIXe SIÈCLES



PAR

HENRI BOUILHET

ORFÈVRE



1700-1900

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

aux XVIIIe et XIXe siècles

d'après les documents réunis

au

MUSÉE CENTENNAL DE 1900

(1700-1900)

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

aux XVIIIe et XIXe siècles

PAR

HENRI BOUILHET, Ing. E. C. P.

ORFÈVRE

PRÉSIDENT DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

PRÉSIDENT DU JURY DE L'ORFÈVRERIE

EN 1900



PARIS

H. LAURENS, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1910

LIVRE DEUXIÈME

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

AU

XIXe siècle

Première période

(1800-1860)

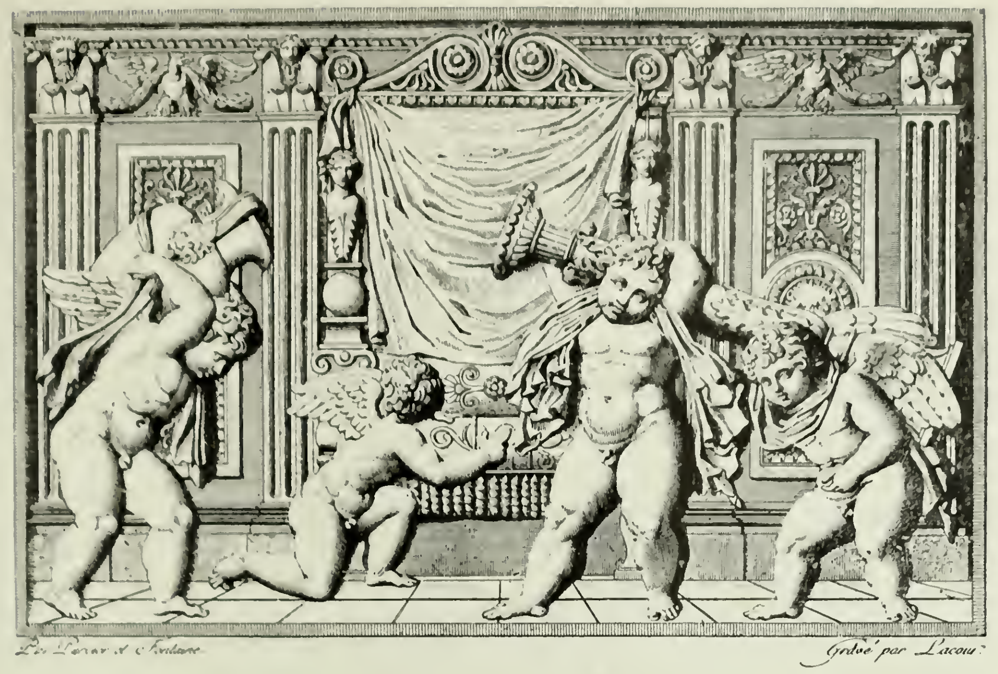
LIVRE DEUXIÈME

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE AU XIXᵐᵉ SIÈCLE

PREMIÈRE PÉRIODE

1800 1860





Dessiné par Percier et Fontaine — Gravé par Lacour

Décorations intérieures.
(*Frontispice par Percier.*)

CHAPITRE PREMIER

La Révolution et l'Empire

L'anéantissement de l'orfèvrerie sous la Terreur. — Pillages et ventes. — Le pseudo-luxe du Directoire. — Exposition de l'an X et de 1806. — L'argenterie de l'Empereur. — Le service de vermeil de Napoléon Ier. — Le nouveau style. — Les architectes Percier et Fontaine. — La toilette de l'Impératrice. — Le bereeau du roi de Rome, par Prudhon. — Les orfèvres Auguste, Odiot, Biennais.



ous ne saurions trop le redire, la fin du dix-huitième siècle fut lamentable pour toutes les industries de luxe, mais, surtout pour l'orfèvrerie, la Révolution fut un cataclysme. En un instant elle fit un monceau de ruines des œuvres aimables que le génie français avait mis des siècles à produire, les brisa et les balaya comme une poussière. Plus de commandes, plus d'ateliers, plus d'orfèvres ! En un clin d'œil, sous le terrible vent d'orage, tout s'évanouit, se dispersa, s'évapora. Encore, si le fléau n'eût été que passager! s'il n'eût fait qu'anéantir les ouvrages

d'or et d'argent qu'on envoya alors fondre à la Monnaie comme cela avait eu lieu déjà à d'autres époques difficiles! le mal eût été réparable, et la Révolution portait dans ses flancs des germes trop puissants et de trop prodigieuse conséquence, pour qu'on s'arrête à déplorer une éclipse de l'art et de l'élégance, produite par ses premiers bouillonnements, et qui n'aurait été que momentanée. Mais, en supprimant brusquement les corporations, on rompit violemment la chaîne des traditions du goût national. On livra sans contrôle, à tous les hasards d'une production, désormais déréglée, la plupart des métiers qui exigent la perfection de la main-d'œuvre et le respect des traditions, ces métiers délicats que l'art le plus raffiné inspirait, qui n'étaient auparavant pratiqués que par des ouvriers d'élite ayant fait leurs preuves, et dont la supériorité avait contribué pendant tant d'années au prestige et à la fortune de la France!

N'eût-il pas été plus sage, de corriger simplement les abus qu'on reprochait aux corporations, en substituant, au système de la réglementation du travail, œuvre lentement élaborée par les siècles et qui offrait de si précieuses garanties, un régime de liberté absolue? N'allait-on pas se trouver en présence de nouvelles difficultés, et cette liberté ne devait-elle être qu'illusion? L'événement l'a prouvé, ainsi que l'a fait si judicieusement remarquer Lucien Falize dans son *Rapport sur l'Exposition de* 1889 : « Au lieu de la liberté promise, on la lui reprenait, même en » partie, car la loi du 19 brumaire an VI remettait l'orfèvrerie en tutelle et lui » imposait une règle plus étroite, une surveillance plus jalouse qu'autrefois. Ce » n'était plus à ses experts-jurés qu'on confiait la surveillance des titres, la garde » et l'apposition des poinçons; l'État se faisait le maître et le gardien de la » marque, frappait un impôt, et soumettait l'orfèvre à une réglementation jalouse, » à des visites domiciliaires dont les formes vexatoires sont encore en vigueur. »

Le mal fut irrémédiable, et son atteinte si profonde, qu'aujourd'hui encore, après un siècle écoulé, malgré d'incroyables efforts en tous sens, en dépit des admirables progrès de la science qui ont amené des transformations si heureuses, nos industries artistiques continuent à en subir le contre-coup. Il n'a pas fallu à celles-ci, moins de ce long temps, pour se relever de la chute lamentable où les avait plongées la période révolutionnaire.

A ce point de vue particulier, le dix-neuvième siècle n'est que l'histoire douloureuse, le martyrologe de l'art décoratif, lequel, jeté tout à coup hors de sa voie, n'ayant plus de principes de direction, ballotté à tous les vents, jouet des caprices les plus vains et souvent les plus ridicules, tantôt piétine sur place en se mettant successivement à la remorque de tous les styles passés dont il ne sait plus donner que des interprétations confuses, pour ne pas dire informes, tantôt s'abandonne éperdûment, sans frein, sans logique, sans goût, à la nécessité d'une production intensive, rapide, énorme, réclamée par les besoins d'une démocratie sans cesse montante, éprise en même temps de luxe et d'art, mais d'un

luxe ordinairement frelaté, et d'un art, hélas! qui trop souvent n'est que mensonge!

Reconnaissons pourtant, et proclamons franchement que si, plus qu'aucune des autres industries de goût, l'orfèvrerie fut éprouvée par la tourmente qui anéantit ses chefs-d'œuvre, l'évolution qu'elle va subir n'en est pas moins singulièrement attachante. Elle marche désormais à d'autres destinées; elle obéit à un idéal qui n'est plus le même. A ne considérer que ce qu'on perd, on risque d'apprécier fort mal ce qu'on gagne. L'histoire de l'art industriel au dix-neuvième siècle n'apparaît pas encore peut-être suffisamment à l'heure actuelle dans sa vérité synthétique, pour que nous puissions nous flatter d'établir en toute certitude le bilan exact des pertes éprouvées en regard des conquêtes réalisées.

Ne nous hâtons pas de médire de notre temps. Assurément, il faut déplorer que, dans le bouleversement des idées et des choses, l'art et les métiers aient été violemment séparés par un divorce dont les conséquences ont été si fâcheuses. Mais quand on fait la part des causes supérieures, et pour ainsi dire fatales, qui ont amené la transformation des conditions du travail, on comprend que des directions nouvelles s'imposaient à l'industrie qui devait forcément changer de caractère et d'objectif pour répondre à des nécessités sociales complètement nouvelles.

Comment l'orfèvrerie parvint-elle à sortir du chaos où elle semblait devoir sombrer à jamais dans la débâcle générale de nos arts du décor? Quelles furent ses premières tentatives de relèvement? Par quelles phases dut-elle passer pour s'accommoder aux goûts, aux modes, aux fluctuants caprices d'un monde nouveau qui ne savait plus rien des grâces exquises de l'époque précédente? Enfin par quelle suite d'efforts, les uns puérils et vains, les autres remarquables, qui ont rempli à peu près le dix-neuvième siècle tout entier, l'orfèvrerie est-elle arrivée à présent à retrouver presque l'éclat de ses plus beaux jours? Voilà ce que je voudrais sommairement indiquer dans les pages qui vont suivre.

Notons d'abord ce fait, c'est que même dans la période qui précéda la Terreur, l'orfèvrerie avait déjà, comme par enchantement, disparu de la circulation. Fermées ou désertées, les boutiques d'orfèvres de la rue Saint-Honoré, du Palais-Royal et du quartier de la Monnaie! Licenciés, les ateliers où se façonnaient les services de table, les flambeaux délicieusement ciselés, les chocolatières, les cafetières finement ouvragées, les coupes, les bonbonnières, les miroirs ornés de guirlandes ajourées, les écritoires, les nécessaires à ouvrages de dames! Pourquoi les marchands auraient-ils persisté à s'achalander de ces objets précieux, puisque leurs plus fidèles clients n'en voulaient plus? On s'était engoué de simplicité. L'austérité dans les habits, le « retour à la nature » prêché déjà par Jean-Jacques Rousseau et dont la reine Marie-Antoinette avait fourni l'exemple à Trianon, une sorte d'affectation et de comédie de rusticité, voilà quel était le mot d'ordre, et

la manie du moment. Alors que beaucoup de gens de la noblesse avaient émigré à l'étranger, ou se cachaient en province, quelques salons, et des plus aristocratiques, restaient encore ouverts à Paris, tels que ceux de M[me] de Coigny, de M[me] de Simiane et M[me] de Vauban, de la princesse de Hohenzollern, du duc de Bedford, ce grand seigneur anglais qui s'amusait à regarder la Révolution et qui invitait même des jacobins à ses fêtes somptueuses. Le prince de Lambesc avait cessé de donner ses grands dîners en 1791, mais il y avait encore les soirées de M[me] de Montoissieux, les soupers du maréchal de Duras, et ceux de cette vaillante marquise de Chambonas qui réunissaient les rédacteurs des *Actes des Apôtres*, et où se forgeaient les satires contre-révolutionnaires. Nulle part cependant on ne voyait plus d'argenterie : c'était un luxe proscrit, dangereux, condamné par la mode et par les théories humanitaires qui étaient en faveur jusque dans la haute société. Comment d'ailleurs aurait-on osé étaler dans les repas des ustensiles d'or et d'argent, à l'heure où femmes du peuple et grandes dames, gagnées par la contagion du sacrifice, envoyaient à l'Assemblée nationale, pour subvenir aux frais des armées, tout ce qu'elles possédaient de bijoux, de colliers, de médaillons, de boîtes à mouche et à rouge, d'étuis, de crayons, de myrzas d'or, et jusqu'aux boucles d'argent de leurs souliers? Le marquis de Villette ayant donné en brochette toutes les boucles d'argent de sa maison, voilà les statisticiens à évaluer les boucles d'argent des soldats-citoyens à 600 000 livres, et à 40 millions de livres toutes les boucles d'argent du royaume. Les loueurs de carrosses de Paris donnent l'argenterie composant le service de leur hôtel; les maîtres d'armes apportent leurs épées, et avec leur don, ce discours : « Deux métaux composent nos épées : l'argent et le fer. Agréez le premier pour les besoins pressants du moment. Nous jurons d'employer le second au service de la nation, au maintien de la liberté (1) ». Telle est l'emphase du temps, tel est l'élan généreux qui, sous le vocable de « vertu civique », règne à cette date dans toutes les classes de la nation! C'était l'heure d'enchantement et d'ivresse heureuse de la Révolution.

La Terreur vint vite donner le coup de grâce aux industries de luxe. Aux théoriciens des clubs, aux économistes de carrefour, aux philosophes de la Commune, il semblait que tous les signes de la prospérité d'un peuple, c'est-à-dire les arts qui font le charme et le confort de la vie, les splendeurs de la richesse, les séductions de la demeure n'étaient que des éléments funestes au principe de l'égalité, et ils ne voyaient, dans les répartitions infinies de la main-d'œuvre nécessaire à la fabrication des objets de luxe, que ce qu'ils appelaient dans leur jargon du moment « le canal des larmes et du sang de la famille des travailleurs ». Parmi les déclamations applaudies dans les réunions publiques, on relève des phrases comme

---

(1) J. et Ed. de Goncourt : *Histoire de la société française sous la Révolution*, p. 67 et 68.

celles-ci : « Les boutiques des marchands de modes se transformeront en ateliers ; les marchands de carrosses deviendront de bons charrons, les orfèvres se feront serruriers et forgeront des armes. Mort à tout ce qui n'est pas de première nécessité ! Mort aux *mains blanches !* » Dans un de ses rapports, Saint-Just donne la formule du programme que devait suivre le commerce : « Nous vous offrîmes le bonheur et la vertu, celui qui naît de la jouissance sans le superflu ; nous vous offrîmes pour bonheur la haine de la tyrannie, la volupté d'une cabane et d'un



NICOLAS BOUTET
Directeur de la Manufacture d'armes de Versailles.

champ fertile, cultivé par vos mains, etc... » Et le substitut de l'accusateur public Fleuriot précisait à sa façon la pensée de la Commune sur le même sujet, quand il s'écriait, parlant des artisans ou artistes qui osaient encore vivre de leur métier : « Qu'est-ce que des hommes qui s'occupent de sculpture pendant que leurs frères versent leur sang pour la patrie !... » L'Exposition de peinture, en cette année sanglante de 1793, ouvrit malgré tout ses portes au public ; mais en tête du catalogue on crut devoir mettre cette phrase significative : « Il semblera peut-être étrange à d'austères républicains de nous occuper des arts quand l'Europe coalisée assiège le territoire de la liberté... » Ainsi l'art s'excusait de reparaître au milieu de ce chaos !

L'appel au déclassement des ouvriers d'art que faisaient les rapports des conventionnels, et les clameurs dont retentissaient les clubs révolutionnaires, allaient-ils trouver un écho dans l'esprit des orfèvres sans commandes, et leur permettre de retrouver, dans les ateliers d'armes blanches ou d'armes à feu, l'occasion d'exercer leur métier?

On en aurait pu douter si, à cette époque, un arquebusier habile, Nicolas Boutet, ne s'était pas trouvé tout désigné pour diriger une manufacture d'armes qu'on allait créer à Versailles.

« Le 12 juillet 1792, l'Assemblée législative avait proclamé la *Patrie en danger*, » et les vieilles manufactures d'armes créées par la monarchie ne pouvaient suf- » fire à la fabrication des mille fusils décrétés le 24 août. Le Comité du Salut » public demande des armes en réquisition et pour en fabriquer de nouvelles, » fusils, sabres, baïonnettes, et au moins une pique pour chaque citoyen, il » fait appel à la Nation et constitue une commission des armes portatives de la » République. A Paris, le travail est enfiévré. Le 3 brumaire an II, les trois » commissaires ordonnateurs se présentent à la barre de la Convention pour » rendre compte de leur mission, et annoncent que cette fabrication de mille » fusils par jour, qui était un beau roman pour le reste de l'Europe, se réalise » à Paris.

» A Versailles, sous l'impulsion du citoyen Bénézech, les administrateurs » du district réquisitionnent les armes du temps passé, créent des ateliers » de réparation, et forgent des piques, des baïonnettes, des canons de fusils. » La direction de l'atelier principal, que les administrateurs inaugurent dans » le *Grand Commun* du château des ci-devant rois, est confiée à un homme du » métier, un arquebusier qui, de père en fils, a fourni la maison de France, » au citoyen Nicolas Boutet. Sous sa direction, ce n'est plus un simple » atelier national qui fonctionne comme ceux qui parsèment le territoire de » la République; c'est une manufacture nationale, l'égale des ci-devant » royales.

» Le 12 nivôse an II, le Comité du Salut public décrète qu'il y a lieu de » fabriquer des carabines pour donner aux défenseurs de la Patrie des armes » égales à celles de leurs ennemis. C'est à Boutet que ce soin revient et, le » 1er vendémiaire an III, l'atelier de Versailles prend le nom de *Manufacture de* » *Carabines*.

» L'appel de la Convention, le zèle des administrateurs de district ont fondé » dans la ville du grand roi, à l'ombre même du château, une industrie nouvelle; » mais déjà ce ne sont pas seulement des armes de troupe que forgent les » ouvriers de Boutet; serruriers, bijoutiers, orfèvres, damasquineurs, ciseleurs » d'antan, ornent désormais les sabres qui ceignent les généraux victorieux. » C'est au Grand Commun que le Directeur va chercher les armes de ré-



Armes d'honneur fabriquées à Versailles par N. Boutet.
(Collections Victorien Sardou et Bernard Franck.)

» compense nationale. C'est là que le Premier Consul commande les armes » d'honneur (1). »

Bonaparte avait encouragé Boutet ; Napoléon lui prodigua ses commandes et son appui. Les produits de Boutet avaient mérité d'être considérés comme les plus beaux et les meilleurs qu'aient jamais produits les arquebusiers et les fourbisseurs. C'est qu'alors le luxe de l'arme de guerre, donnée au titre de récompense nationale aux généraux instruments de la gloire militaire de la France, allait prendre un développement considérable. Le Directoire, le Consulat, l'Empire, devaient ainsi faire de la manufacture de Versailles une pépinière d'artistes destinés à conserver les traditions de l'arquebuserie française, comme celles de Sèvres et des Gobelins les fabrications de la porcelaine et de la tapisserie.

Dans l'esprit du Premier Consul, par l'arrêté du 14 fructidor an VIII qui substituait à la régie le régime de l'entreprise, Versailles devait être une manufacture d'armes de luxe, tandis que les ateliers de Saint-Etienne restaient destinés à fournir le corps de troupe d'armes à feu, et ceux de Klingenthal d'armes blanches.

Mais la fabrication des armes de luxe ne devait pas être pour Boutet la source de bénéfices. Les comptes établis le 10 brumaire an VII constataient que le produit des armes de luxe avait été pour l'année de 463 644f,55 et la dépense de 469 310f,21, soit 6 665f,34 de déficit. Aussi, l'arrêté du 14 fructidor lui réservait-il la fabrication annuelle de 12 000 armes à feu dans des



Epée d'honneur du général Dorsenne.
(*Collection Bernard Franck.*)

---

(1) *La Manufacture d'armes de Versailles*, par le capitaine Maurice Bottet. In-folio, chez J. Leroy fils, éditeur.

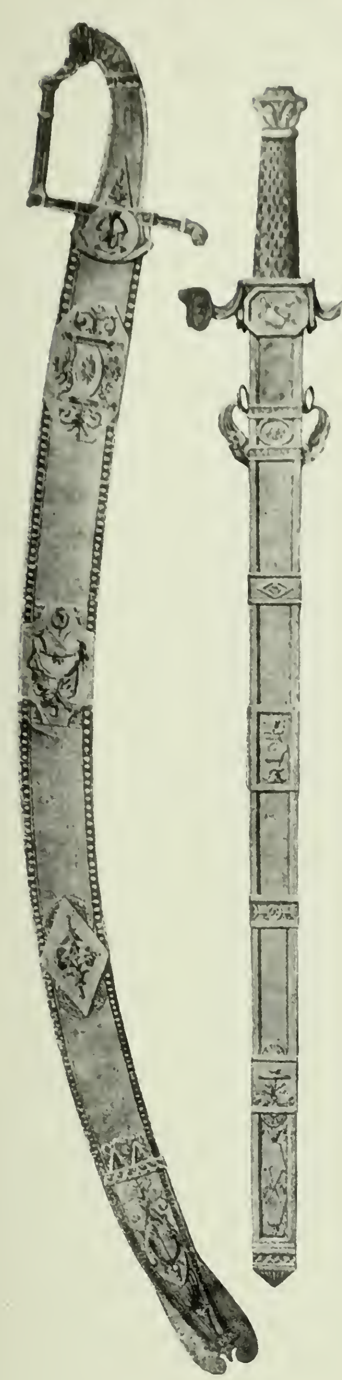
conditions rémunératrices, mais lui imposait en même temps l'obligation de former une pépinière d'artistes; le Ministre de l'Intérieur se réservant le droit de désigner les trente élèves qui, sous le nom d'*Ecole des enfants de la Patrie*, suivraient les travaux de la manufacture, mais seraient tenus d'apprendre le dessin sous la direction de Boutet. Cette école allait porter ses fruits, et, Boutet disparu, les Manceaux, les Lepage, les Gosset se firent un nom dans l'arquebuserie, en continuant les traditions qu'ils avaient recueillies dans la manufacture de Versailles.

L'œuvre de Boutet fut considérable. On la retrouve en partie dans les collections publiques, au musée de l'Artillerie, au musée Carnavalet, dans les collections privées ou encore dans les familles qui ont conservé précieusement les témoignages de la reconnaissance nationale donnés à leurs ancêtres. La collection de M. Bernard Franck est riche en œuvres de Boutet. Grâce à son obligeance, nous avons pu reproduire trois pièces des plus intéressantes. D'abord, l'épée d'honneur offerte au général Dorsenne, par les officiers du 1er régiment des grenadiers de la garde impériale, et, dans la page hors texte (page 17), le sabre d'honneur offert par le Directoire au général Augereau, qui porte sur la lame, en lettres incrustées d'or : RÉCOMPENSE NATIONALE. Le sabre d'honneur offert par l'empereur Napoléon au maréchal Jourdan; la lame en damas est damasquinée d'or; la garde est en vermeil ciselé, et le fourreau est en écaille avec ornements en relief. Tous les deux sont signés *Boutet, directeur-artiste, à Versailles*.

Nous donnons également dans la même planche un sabre d'une composition intéressante, qui faisait partie de la collection de M. Victorien Sardou. Il date des premiers temps de la Convention et fut vraisemblablement porté par un de ces conventionnels qui suivaient les armées de la République opérant sur les frontières. Il est en bronze finement ciselé. La poignée est faite d'un faisceau de licteur surmonté d'un bonnet phrygien. La garde est formée par une branche de chêne, dont la composition et la sculpture rappellent la manière de procéder, à l'époque de Louis XVI, des ouvriers qui n'avaient pas encore perdu les traditions du métier. La coquille a la forme d'un livre ouvert sur lequel est gravé l'acte constitutionnel de la République française et les articles 1, 3 et 27 de la Déclaration des Droits de l'Homme. L'œuvre est magistrale; elle pourrait être attribuée à Boutet, mais aucun nom ne figure, ni sur la poignée, ni sur la lame, et elle doit être antérieure à la prise de direction de la manufacture de Versailles par Nicolas Boutet.

Une monographie intéressante du capitaine Maurice Bottet a réuni sur l'œuvre de Boutet et sa direction de la manufacture de Versailles des documents des plus intéressants. Les planches nombreuses qui l'accompagnent donnent bien la physionomie de son œuvre et font revivre les travaux qui sont sortis de ses mains.

Si Boutet était un arquebusier hors ligne, il était également un habile dessinateur. A sa liquidation, on vendit quarante dessins signés de lui. Six sont aujourd'hui entre les mains de M. Ed. Detaille, membre de l'Institut, qui a bien voulu nous autoriser à les reproduire. L'un d'eux, c'est l'épure en noir du sabre portant sur l'oreillon une tête casquée de Janus; l'autre, d'un glaive type de cette épée ministre fournie à Bonaparte premier Consul en l'an XI, et dont le prix était de 21000 francs.



Epures de N. Boutet.
(*Collection Ed. Detaille.*)

Dessinateur, Boutet était aussi éminemment décorateur. C'est lui qui a fourni les dessins de la décoration de la porte de la manufacture de Versailles. Elle est bien du style des premiers travaux de Boutet qui s'inspiraient des traditions de Louis XVI; et la construction de ce portail doit, au dire du capitaine Bottet, remonter aux premiers temps de son entreprise, c'est-à-dire vers 1800. Un fronton, orné d'une tête de Méduse, est encadré de deux montants décorés de trophées d'armes qui sont bien de l'époque; et les faisceaux de licteurs sculptés sur les pilastres de la porte semblent assigner une date antérieure à l'Empire.

Telle qu'elle est établie, cette œuvre d'architecte n'est ni un pastiche, ni une reconstitution, mais un ensemble de grande allure dû à la conservation des traditions d'art que Boutet sut appliquer à tous ses travaux.

La chute de l'Empire fut pour lui un désastre. Les Prussiens, entrant à Versailles le 1er juillet 1815, saccagèrent la manufacture, et Blücher fit saisir tout le matériel, les armes de guerre, les armes de luxe, les dessins et les modèles de l'infortuné directeur-artiste. Il en chargea trente fourgons qu'il dirigea sur Berlin. C'était la destruction en règle d'une industrie dans laquelle l'art français s'était imposé au monde. Blücher espérait peut-être, en transportant ces modèles aux rives de la Sprée, renouveler le goût allemand au contact du goût français.

Le Gouvernement de la Restauration marchanda à Boutet la réparation qui lui était due, et il fit plus en lui refusant, en 1818, la prorogation de son traité d'exploitation de la manufacture de Versailles, et l'obligeant à rechercher dans l'industrie privée le moyen de payer des dettes contractées au service de l'Etat. Le luxe des armes de guerre était fini, et le succès ne vint pas.

A sa liquidation, son gendre Quillet, qui lui fut substitué, s'engagea, pour l'honneur de la famille, à payer ses créanciers. Boutet mourut pauvre, mais avec la satisfaction d'avoir bien rempli sa tâche, et, en maintenant la réputation du goût français, d'avoir conservé les traditions de la belle main-d'œuvre des ouvriers de notre pays. S'il put, au commencement de son exploitation, recueillir, en 1792, quelques orfèvres habiles et d'autres ouvriers d'art, et les préserver de la déchéance, nombreux étaient ceux qui restaient victimes des idées qui avaient cours alors et ne trouvaient plus à s'occuper.

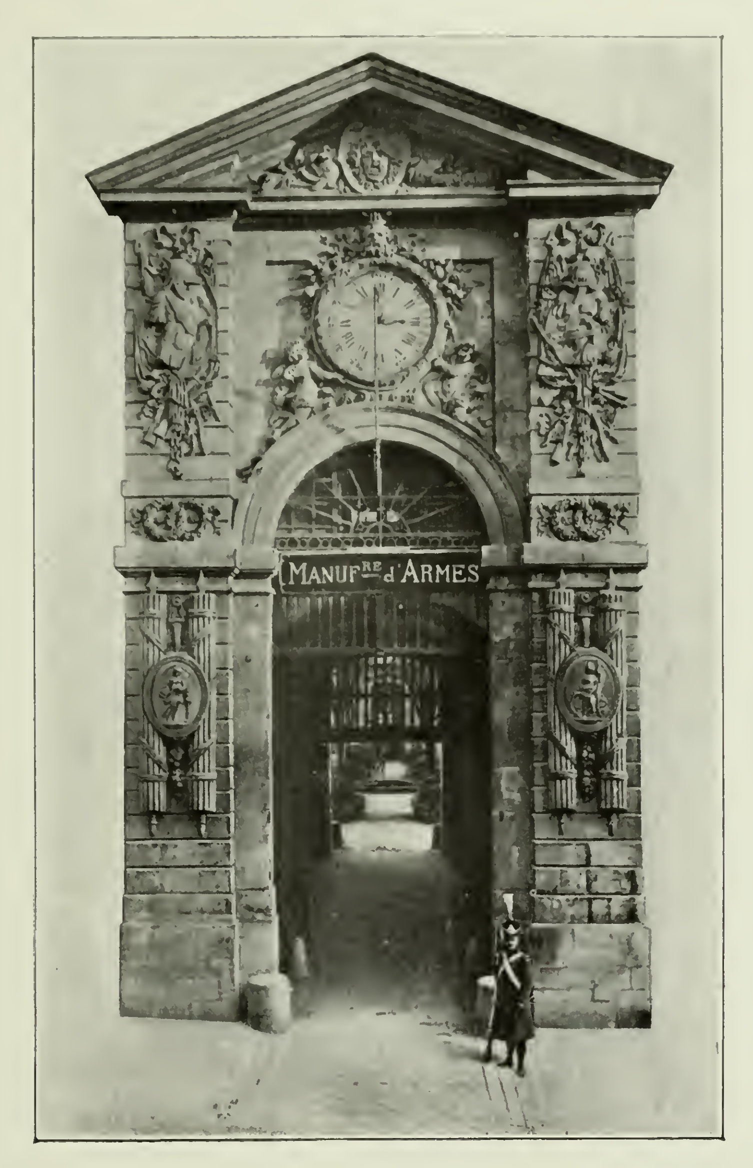
Sous la pression des déclarations qui, dans le populaire, s'accordaient avec le genre de vision qu'on avait d'une république égalitaire, et de ce que l'on appelait le « *civisme* », on conçoit que le peu qui pouvait encore rester d'orfèvrerie dans certaines demeures, tout ce qui n'avait pas été emporté, enfoui, caché, fondu, tout ce qui n'avait pas été volé par les bandes de pillards se disant « sans-culottes », tout ce qui n'avait pas été brisé dans les premiers moments de la fureur révolutionnaire, fut soigneusement dissimulé ou prudemment anéanti. En 1793, « la richesse est crime, la pauvreté devoir, la misère prudence » (1). Le jour où une voix cria, à l'assemblée de la Commune : « On doit rougir d'avoir deux habits quand les soldats sont nus », tous les possesseurs de deux habits commencèrent à trembler. Quiconque aurait été vu déjeunant dans une tasse d'argent, eût passé pour suspect, et eût été dénoncé.

La Convention voulut empêcher la destruction ou le pillage de l'orfèvrerie comme des autres objets précieux et mobiliers qu'organisaient à Paris et en province, dans les châteaux et dans toutes les habitations d'*aristocrates*, des bandes de gens sans aveu. Son arrêté du second mois de l'an II produisit quelque effet. Mais il était bien tard, et, d'ailleurs, il ne réprima pas les actes de vandalisme que faisait commettre la peur, les autodafés allumés par les possesseurs tremblants, ou les dévastations des marchands eux-mêmes, effrayés de trop compromettants butins !

Quand la tempête fut calmée, après le 9 thermidor, Paris et la France entière ne parurent plus être qu'un immense bazar où, dans un inexprimable désordre, dans un indescriptible fouillis, étaient mis à l'encan les défroques de l'ancien régime, les objets d'art mutilés, les meubles brisés, toutes les épaves, en un mot, du colossal naufrage. Dans les rues de la capitale, ce n'étaient que salles de

(1) J. et Ed. de Goncourt, *Ibid.*, page 360 et suivantes.

vente, affiches annonçant la dispersion des effets mobiliers des condamnés, des émigrés, des confisqués, des ruinés. Il n'y avait pas seulement l'hôtel Bullion, rue Jean-Jacques-Rousseau, endroit habituel des ventes, qui regorgeait de monde.



Porte du Grand Commun.
(*Manufacture d'armes de Versailles.*)

A chaque rue, où existait un hôtel, une église, on avait chance de rencontrer, traînant dans les ruisseaux, livrés à de dérisoires enchères, quelque bibelot sans prix dont on n'aurait plus su dire la provenance, un meuble, un bijou, une broderie, un bronze, ou parfois quelque pièce d'un service de table dont le chiffre armorié était gratté et aux trois quarts effacé. Les couvents avaient fourni une

large part à la curée de l'orfèvrerie. La Sainte-Chapelle, découronnée de sa flèche, était devenue un magasin de papiers de justice; les reliques avaient été jetées au vent; l'ostensoir en argent doré de quatre pieds de haut, enrichi de pierreries, pesant 600 marcs, avait été fondu. Toutes les églises, celle du Marais comme celle de l'île Saint-Louis, comme celles des autres quartiers, avaient été mises à sac, en même temps que les couvents : ainsi Saint-Louis de la Culture, l'opulente église des jésuites où les cœurs de Louis XIII et de Louis XIV étaient soutenus par des anges d'argent, ne contenait plus rien. Des rares trésors épargnés on citait celui des Célestins dont le Musée des Petits-Augustins, grâce à Lenoir, avait recueilli le magnifique héritage. Le mobilier immense de la France, ces bois, ces marbres, cet or qui formaient la riche parure du Marais ou du faubourg Saint-Germain, qui emplissaient les garde-meubles de la couronne et les hôtels somptueux, qui faisaient de Paris un musée sans pareil de la curiosité, tout cela était perdu, anéanti, dispersé. A l'encan permanent de ce qui avait pu être sauvé, les brocanteurs de l'Europe entière accouraient, et l'on vit les marchands juifs, affluant de toutes parts, établir en plein centre de la capitale, *au Café des Juifs*, rue Saint-Martin, la Bourse des dépouilles de la France (1).

Réchaud à main.
(*Dessin original de Salembier. — Gazette des beaux-arts.*)

Le Directoire, en amenant un peu de détente dans les esprits, fit renaître, au milieu des contrastes d'une société infiniment bigarrée, qui donnait à la fois le spectacle des folles prodigalités et des plus dures misères, sinon le sentiment de l'élégance et du goût, du moins un furieux besoin de distractions, de plaisirs et de luxe. Distractions grossières, luxe désordonné et sans grâce, dont l'art était banni. Mais les femmes en avaient décidément assez des « toilettes patriotiques », des bijoux « à la Constitution », des bagues faites avec des pierres de la Bastille enchâssées : la coquetterie reprenait ses droits. Par les bals qui s'organisaient un peu partout dans ce Paris délivré de l'affreux cauchemar de la guillotine, par les *thés* dont la mode s'imposa alors avec la plus singulière exagération dans tous les milieux sociaux, par les dîners, officiels ou non, qui se multiplièrent,

(1) Ed. et J. de Goncourt, *la Société française sous la Révolution*, page 365.

avec certains raffinements de cuisine, et des recherches de décorations florales, enfin par des somptuosités inattendues, s'attestait d'une façon générale l'immense envie de renoncer à la mascarade de simplicité à outrance qui venait de se jouer. On voulait rire, on voulait danser, on voulait des colifichets et des bons dîners, on voulait vivre. Les enrichis de la Révolution, les agioteurs, les maquignons des biens nationaux, les anciens purs de la Montagne, aussi bien que les « ci-devant » aristocrates qui commençaient à revenir de l'émigration, les muscadins qui promenaient dans Paris leurs habits de carnaval, tout ce monde si disparate était animé de la même pensée, de la même ivresse de jouissance et d'amusement.



Soupière.
(*Dessin de Salembier.*)

A cette date, la femme qui donne le ton à la mode et dont l'exemple fait autorité pour la toilette comme pour l'ameublement, c'est Mme Tallien. On copie ses façons de s'habiller ou plutôt de se déshabiller, comme on imite ses parures, ses bijoux à la romaine, à la grecque ou à l'étrusque, et sa vaisselle de table. Quand elle préside les fêtes fastueuses que donne Barras, cet ex-noble, « Louis XV de foire », qui garde en sa fortune révolutionnaire quelque chose encore de l'ancien aristocrate, tous les ministres du Directoire et leurs femmes, totalement ignorants des habitudes de la richesse, regardent avec des yeux ébahis, et s'efforcent de retenir un geste, une allure, la disposition des couverts et des plats sur la table brillamment servie. C'est le modèle dont on s'inspire, comme on copie les carrosses gris de lin aux toits d'argent, avec lesquels elle circule dans Paris au milieu des curiosités, et souvent des lazzis de la foule.

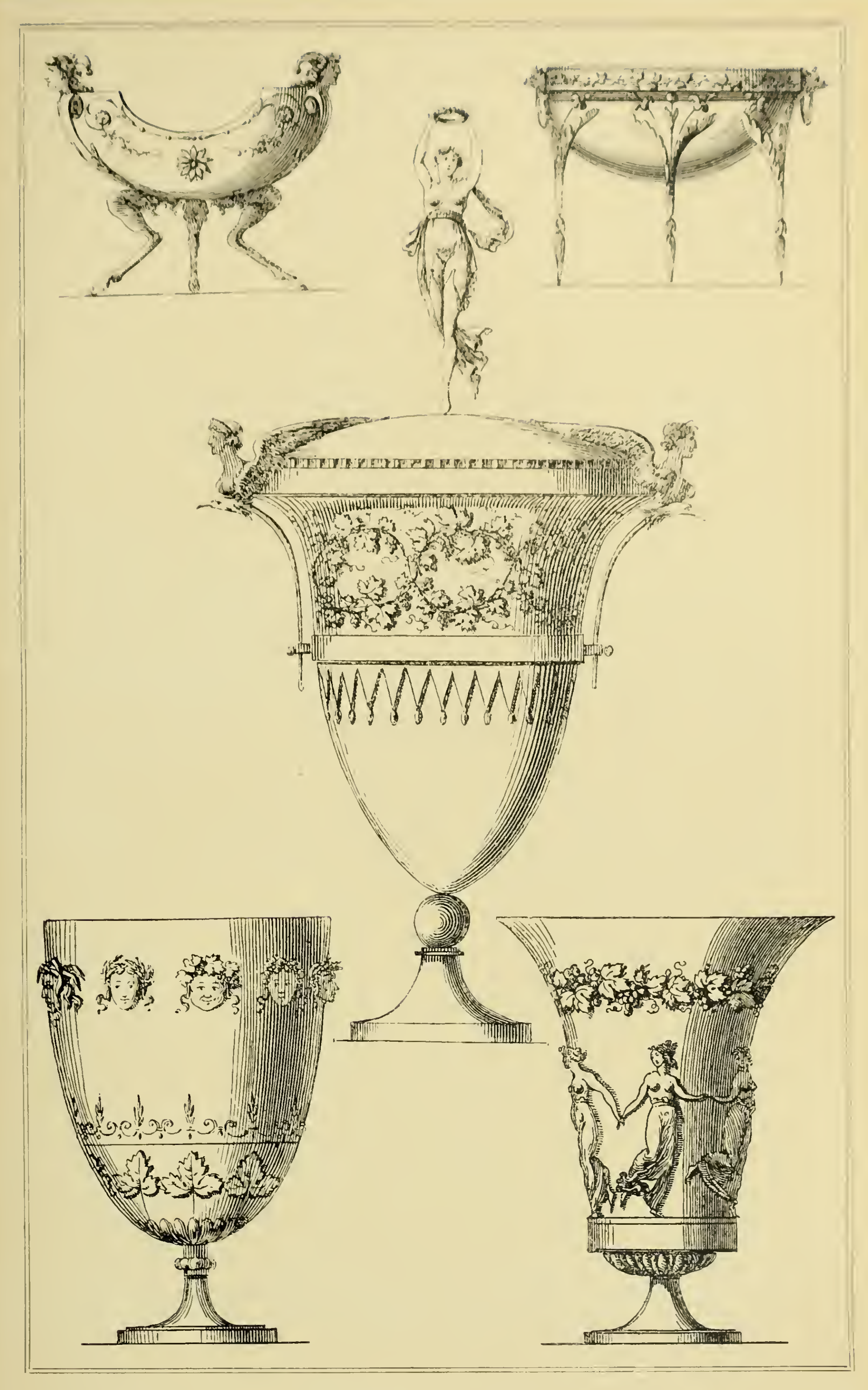
Mais qu'était l'orfèvrerie de cette époque où la France se reprenait à respirer, et où faire preuve de richesse n'était plus s'exposer à l'échafaud? Les quelques

spécimens qu'on en connaît n'en donnent pas une idée fort avantageuse. Les cafés, qui foisonnaient dans la capitale, les restaurants à la mode qui étaient encombrés tous les jours d'une foule bruyante et fringante, étalaient sur leurs tables quantité d'ustensiles de formes qu'on prétendait inspirées plus ou moins de l'antique, des couverts à l'anglaise, des couvre-plats monumentaux, des buires aux lignes grêles, ornées de palmettes rigides, des pots à oille dépourvus de galbe et des soupières invraisemblables. De quelles officines inconnues, de quels ateliers barbares cette argenterie de quincaillier émanait-elle? Mystère! Quels étaient les artistes qui les inspiraient? Mystère! Salembier vivait encore, Salembier, dont les compositions nous donnent une vision si charmante du style Louis XVI dans les gravures qu'il nous a laissées, essayait sous le Directoire et le Consulat de fournir des modèles aux orfèvres.

Mais allait-il retrouver le charme et l'élégance de ce style dont il avait été un des plus habiles interprètes, comme en témoigne (*page* 24) un joli petit réchaud à main qu'on remarquait à l'exposition des dessins d'ornement qui avait été organisée avec tant de goût et de savoir par M. le marquis de Chènevières, avec le concours de MM. Gustave Dreyfus et Charles Ephrussi, au Musée des Arts décoratifs en 1880.

Salembier publiait à cette époque (1) un recueil de dessins d'orfèvrerie dont les planches ont été rééditées de nos jours. Nous lui empruntons quelques-unes des pièces les plus typiques de cette orfèvrerie aux formes troublantes et aux décors grêles et mous. Mais Salembier, vieilli, avait perdu le sentiment délicat de l'art de la fin du dix-huitième siècle qui l'inspirait jadis, et n'offrait aux orfèvres qu'une série de compositions inexécutables, pastiches ridicules de l'Antique amaigri. — D'ailleurs quels orfèvres eussent été capables de les comprendre et de les exécuter, un bien petit nombre étaient en état de se réorganiser. Ceux du Palais-Royal avaient été remplacés par des pâtissiers et ceux de la rue Saint-Honoré par des marchandes à la toilette. Les apprentis et les compagnons de la corporation dissoute, après avoir été forcés, pour ne pas mourir de faim, d'aller prendre la pioche à l'atelier national ouvert en 1790 à Montmartre, étaient partis aux armées, se trouvaient disséminés un peu partout. Quelques-uns, les plus vieux, s'étaient faits ouvriers en sabre. Il y en avait qui, deci delà, tâchaient de reprendre le métier, obtenaient une petite commande d'un boutiquier entreprenant, à l'affût d'un client qu'il fallait allécher par des exhibitions séduisantes. C'était le nouveau régime qui commençait. Chose inouïe et qui apparaît comme un problème, ces artisans qui, cinq ans auparavant, étaient capables d'exécuter, sous la direction d'un maître, les gracieuses œuvres de métal que l'on sait, les objets les plus délicats et du goût le plus fin, étaient maintenant désemparés, et avaient peine

(1) *Recueil d'orfèvrerie de Salembier*, publié par Foulard, éditeur.



Salières, sucrier et gobelets.
(*Dessins de Salembier.*)

à ressaisir leurs outils, à faire sortir de leurs doigts une pièce d'argenterie acceptable. Ceux qui avaient gardé une certaine habileté de main ne savaient plus comment l'utiliser, faute d'un guide, et dans l'incertitude du modèle à créer. Quoi imaginer pour plaire à ce public nouveau, tourbillonnant, futile, bruyant, qui passait d'une fantaisie à l'autre avec une promptitude sans exemple, qui se lassait d'une mode avant que celle adoptée la veille ait eu le temps de se faire connaître, qui quittait un caprice pour un autre, sans rime ni raison, pour le plaisir du changement, et surtout sans s'inquiéter d'art et de goût.

L'art! Où était-il? Que produisait-il? Le grand David, fatigué du rôle de tribun, et dégoûté de fournir aux cérémonies républicaines des modèles de chars, de costumes et de cortèges, se tenait à présent confiné dans son atelier du Louvre, sombre et muet. Il n'y avait pas eu de salon de peinture en 1794. Mais dès qu'une apparence de société commença à oser se reformer, une légion de peintres reparut. L'Exposition de 1795 — c'est-à-dire de l'an IV — ne comprit pas moins de cinq cent trente-cinq tableaux et de quatre-vingt-neuf sculptures. Mais que de pauvres morceaux! Celle de 1796 fut moins maussade, moins encombrée d'œuvres consacrées à la reproduction des événements d'hier, souvenir encore saignant des scènes douloureuses, malgré ce curieux appel adressé aux artistes par le Ministre de l'Intérieur : « La Liberté vous invite à retracer ses triomphes; transmettez à la postérité les actions qui doivent honorer votre pays. Ayez un caractère national, peignez notre héroïsme, et que les générations qui vous succèdent ne puissent vous reprocher de n'avoir pas paru Français dans l'époque la plus remarquable de notre histoire (1). » Mais les chefs-d'œuvre ne s'obtiennent pas par décrets, et les épisodes révolutionnaires n'en suscitent guère. Le Salon de 1797 montra décidément un réveil de l'art, une floraison inattendue de talents épanouis à côté de résurrection de quelques renommées endormies. Prudhon gagnait tous les cœurs avec ses nudités d'une pudicité enchanteresse, évoquant des rêves de grâce. En même temps, Gérard, Girodet, Guérin, le miniaturiste Isabey, Gros, l'élève de David, Boilly, le peintre familier des mœurs du Directoire, Carle Vernet qui débutait, Greuze, Moreau, vétérans des salons qui paraissaient un peu dépaysés dans cette cohue de jeunes, les sculpteurs Chaudet et Houdon, l'architecte Peyre, dont l'ambition présente était de réunir le Louvre aux Tuileries, étaient les plus en vedette à ce salon.

Cette même année 1797, fut ouverte au Champ de Mars la première *Exposition publique des produits de l'industrie française*. Elle dura trois jours. On y compta 110 exposants; mais point d'orfèvre, si ce n'est trois fabricants associés nommés Patoulet, Aubry et Lebeau, qui avaient à Champlan, près de Longjumeau, une

(1) Voir le catalogue de l'Exposition ouverte dans le grand salon du Musée central des Arts, sur l'invitation du Ministre de l'Intérieur, au mois de vendémiaire an V de la République.

usine où l'on plaquait l'acier, et qui faisaient des couverts plaqués d'argent. C'était peu pour représenter une industrie qui, dix ans auparavant, était une des plus brillantes de la France, et le ministre d'alors, François de Neufchâteau, dans un rapport sur cette manifestation, en affirmant que « la liberté individuelle est préférable à l'ancien système de la maîtrise et des corporations », eût été embarrassé de tirer de ce cas une preuve suffisante.

C'est cependant de cette époque, que, sur son initiative, « le principe si fé- » cond des Expositions industrielles vint ouvrir une voie nouvelle aux mani- » festations périodiques qui allaient permettre aux orfèvres de montrer toute la » valeur de leur imagination créatrice. On sait combien furent modestes les » commencements de cette institution. Les premières expositions, celles de » l'an VI, de l'an IX et de l'an X, ne durèrent que quelques jours. Mais les or- » fèvres se hâtèrent d'y prendre part, affirmant ainsi que leur industrie avait » survécu au naufrage de leurs privilèges, et disant bien haut qu'ils étaient » prêts pour la lutte du lendemain (1) ».

Les documents que nous ont laissés les rapporteurs de ces premières Expositions sont trop concis pour que nous ayons pu nous faire une opinion sur le mouvement déterminé à l'origine, mais la voie était ouverte, et l'histoire de l'industrie au dix-neuvième siècle tient tout entière dans les comptes rendus de ces manifestations.

Cela a été, pendant toute la période dont nous cherchons à tracer l'histoire, la mine inépuisable qui nous permettra de suivre les évolutions de l'art de l'orfèvre au cours du dix-neuvième siècle, et de mener à bien l'œuvre que nous avons entreprise. Nous signalerons au passage les travaux de tous ces rapporteurs éminents, économistes, archéologues, savants, artistes, industriels, hommes d'études, de science et de goût, qui nous ont tracé le tableau de l'activité industrielle dont ils ont été les témoins ou les auteurs.

Nous les suivrons dans leurs magistrales études, si documentées, si remplies de renseignements précieux, et j'espère ne pas faire une œuvre inutile en rappelant des travaux oubliés aujourd'hui, et qu'il est bon de remettre en lumière.

Si dans l'Exposition de l'an VI n'apparait encore aucun nom de véritable orfèvre, il n'en est pas moins certain que plusieurs œuvres d'orfèvrerie devaient y figurer. L'Exposition eut lieu dans la grande Cour carrée du Louvre, et nous avons trouvé au Musée Carnavalet une aquarelle de Baltard que nous reproduisons et qui permet de se rendre compte de l'effet qu'elle devait produire dans le cadre merveilleux qu'on lui avait donné. Nous relevons dans le catalogue de l'Expo-

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'Histoire de l'Orfèvrerie française; Gazette des Beaux-Arts*, tome XII, page 238.



Exposition des produits de l'industrie, en l'an VI, dans la Cour du Louvre.

(*Musée Carnavalet.*)

sition de l'an VI (1797) la liste des prix destinés aux vainqueurs dans les jeux olympiques, à la fête de la fondation de la République, 1er vendémiaire an VI :

Joute. — 1er Prix. — Un grand vase d'argent de forme étrusque avec son couvercle et son plateau.

2e Prix. — Deux cafetières d'argent de forme grecque avec plateau.

Lutte. — 1er Prix. — Grand sucrier d'argent en forme de globe soutenu par un trépied.

2e Prix. — Grande fontaine d'argent avec la théière et la laitière.

La description sommaire de ces pièces montre suffisamment quels étaient la forme et le décor de ces orfèvreries.

D'autres prix pour les courses à pied et les courses à cheval étaient exposés. C'étaient : deux montres à répétition de la Manufacture nationale de Besançon ; — un fusil double garni d'acier ciselé et d'or ; — un sabre en acier enrichi d'or de rapport de la Manufacture nationale de Versailles ; — puis des groupes en biscuit de la Manufacture de Sèvres : le « Sacrifice d'Iphigénie » et le « Triomphe de l'Amour ».

On le voit, les testimonials en orfèvrerie tenaient déjà la première place dans les prix offerts aux vainqueurs des courses en même temps que les pièces sorties des Manufactures nationales de Sèvres, Versailles et Besançon.

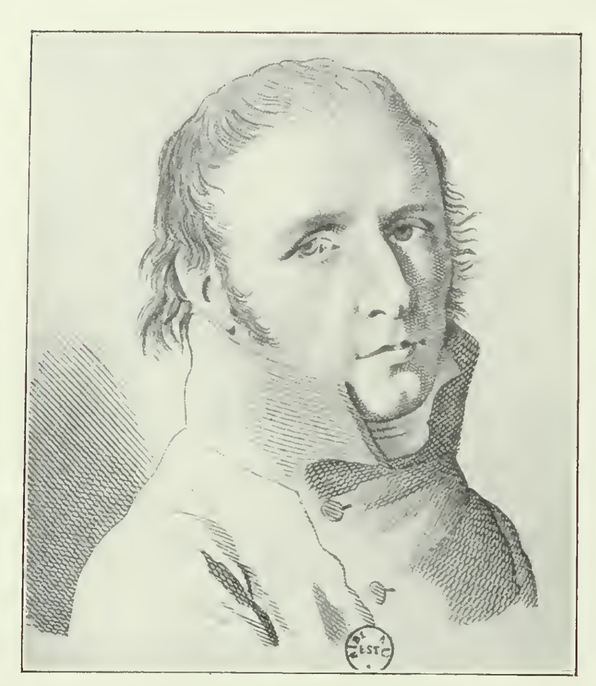
Trois ans après, Chaptal étant ministre, une autre Exposition de l'industrie, celle de l'an IX, fut organisée dans la cour carrée du Louvre. Le nombre des exposants était de plus de 200 ; mais cette fois encore, pas un orfèvre ! Ce n'est qu'en 1802, à l'Exposition de l'an X, que l'orfèvrerie reparaît avec un certain éclat, grâce à l'effort de deux fabricants, Auguste et Odiot, qui obtiennent chacun une médaille d'or.

Le catalogue était sommaire. Le rapport ne l'était pas moins. Nous y relevons cette phrase : « Ces deux artistes, Auguste et Odiot, ont excité également l'atten-» tion du Jury. Le Jury ne peut se décider à faire un choix entre eux et leur » décerne en commun une médaille d'or. » Et c'est tout !

A cette date, l'Empire est proche, l'ordre va régner et les arts du décor recevront l'impulsion de deux artistes distingués : Percier et Fontaine. L'architecte Charles Percier, prix de Rome en 1786, avait alors dépassé la quarantaine, et conquis une certaine renommée en dessinant pour les fabricants des modèles de meubles et d'ustensiles de tous genres, dans lesquels on retrouve les formes préconisées par David, l'espèce d'amalgame gréco-romain qui continuait à être à la mode, mais avec un goût personnel, une élégance châtiée et des principes. Son camarade, Fontaine, un peu plus âgé que lui, avait des qualités différentes de précision et d'homme d'affaires. — Ils s'unirent dans une étroite collaboration qui ne fut jamais rompue. Bonaparte, auquel ils plurent, après quelques moments

d'hésitation, leur confia la transformation de la Malmaison, puis de Saint-Cloud, la décoration de Fontainebleau et de Compiègne, la réfection des Tuileries.

Il est intéressant de constater ici l'influence qu'allait exercer l'architecture dans les arts du décor et dans la création d'un style. Architectes tous deux, Percier et Fontaine avaient puisé dans leur séjour à Rome le goût de l'antiquité et des belles ordonnances; fidèles aux lois et aux principes de la construction, sans lesquels toute entreprise est vaine, ils allaient, en apportant dans leurs créations une maîtrise que seules peuvent donner les fortes études et la connaissance intime de leurs prédécesseurs, essayer de renouer les traditions du grand siècle. Percier et Fontaine avaient de plus l'heureuse fortune de trouver dans un souverain fastueux les encouragements nécessaires pour plier à leurs idées un entourage disposé à suivre le mouvement qui leur venait d'en haut.



Charles PERCIER, architecte.

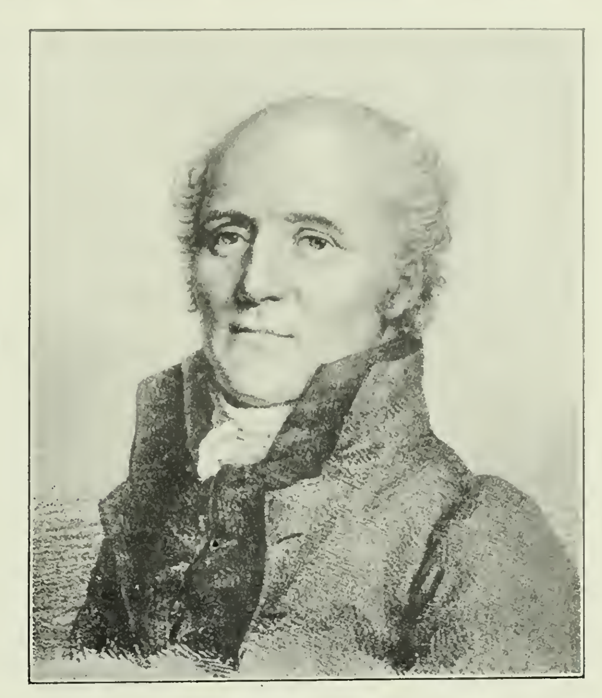
En 1812, Percier et Fontaine publièrent, chez Didot l'aîné, un recueil gravé des principaux meubles, bronzes, orfèvreries et décorations d'intérieur, qui avaient été exécutés sur leurs dessins, voulant, disaient-ils, « concourir à répandre et à main-» tenir dans une matière aussi » variable, aussi soumise aux vicissitudes de l'opinion et du caprice, les prin-» cipes de goût que nous avons puisés dans l'antiquité, et que nous croyons » liés, quoique par une chaîne moins aperçue, à ces lois générales du vrai, » du simple, du beau, qui devraient régir éternellement toutes les productions » du règne de l'imitation.

» La théorie du goût ne saurait séparer de cet empire les plus légers produits » de l'art, de ses plus vastes ouvrages. Un nœud commun les rassemble. Quelle » que soit la manière d'imiter et de faire qui domine dans un temps ou dans un » pays, l'œil éclairé du connaisseur en distingue, en suit les effets et les consé-» quences, dans les plus grandes entreprises de l'art de peindre, de sculpter et » de bâtir, comme dans les moindres des arts industriels, qui se mêlent à tous » les besoins et à toutes les jouissances de l'état social.

» Qui est-ce qui ne distingue pas la direction de l'esprit et du goût de chaque

» période par les détails des ustensiles domestiques, les objets de luxe ou de » nécessité auxquels, involontairement, l'ouvrier donna l'empreinte des formes, » des contours, des types en usage de son temps. »

Puis, rappelant l'influence des peintres, des sculpteurs, des architectes de la Renaissance, et les objets reflétant le goût du seizième siècle que les amateurs n'hésitent pas à payer chèrement aujourd'hui, puis des périodes qui lui ont succédé, dans lesquelles les formes de l'ameublement se sont trouvées toujours en parfait accord avec le génie qui présidait aux inventions des architectes, des sculpteurs et des peintres, ils constataient que l'orfèvrerie du siècle de Louis XIV est empreinte du goût de Le Brun; que le mobilier de Boulle a les contours et les profils dessinés par Mansard; que le dix-huitième siècle les transforme et fait reconnaître son goût dans les contours de ses glaces, les dorures de ses boiseries, le chantourné des dessus de portes, comme dans les formes des bâtiments et le maniéré des compositions de ses peintres; et rappelant que la fin du dix-huitième siècle vit ce goût non seulement changer, mais passer brusquement d'un extrême à l'autre. « L'architecture, qui donne le ton » aux autres arts, et surtout à la décoration artistique, fatiguée, si l'on peut dire, » de toutes les innovations dans lesquelles on avait cru depuis deux siècles » étendre son empire, se trouva ramenée à la simplicité du goût antique, et » même du plus antique qui dominait chez les Grecs. »

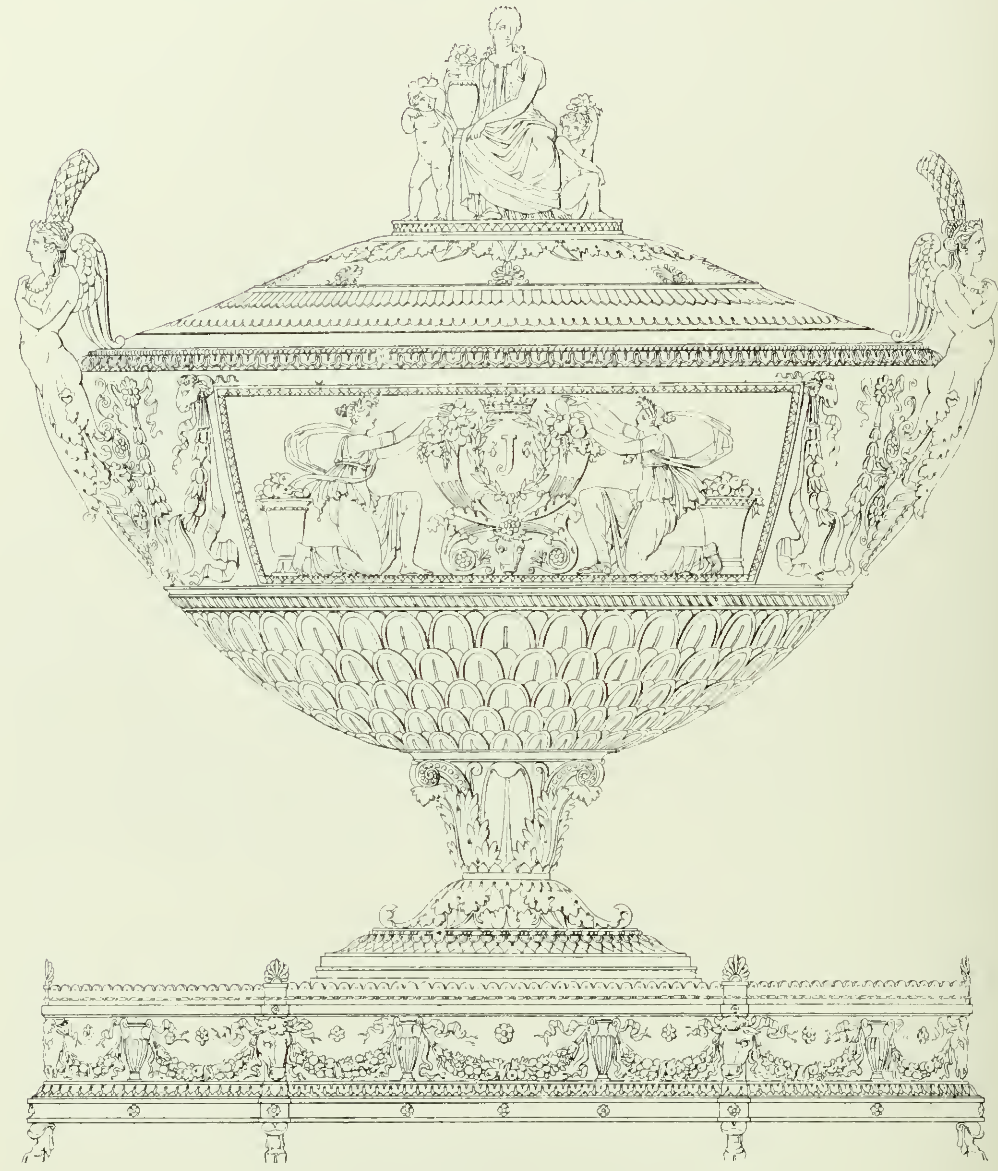


FONTAINE, architecte.

C'est sous la direction de Percier et Fontaine que le mobilier prenait alors les allures d'un style. Pour l'orfèvrerie, c'était une ère nouvelle qui s'ouvrait.

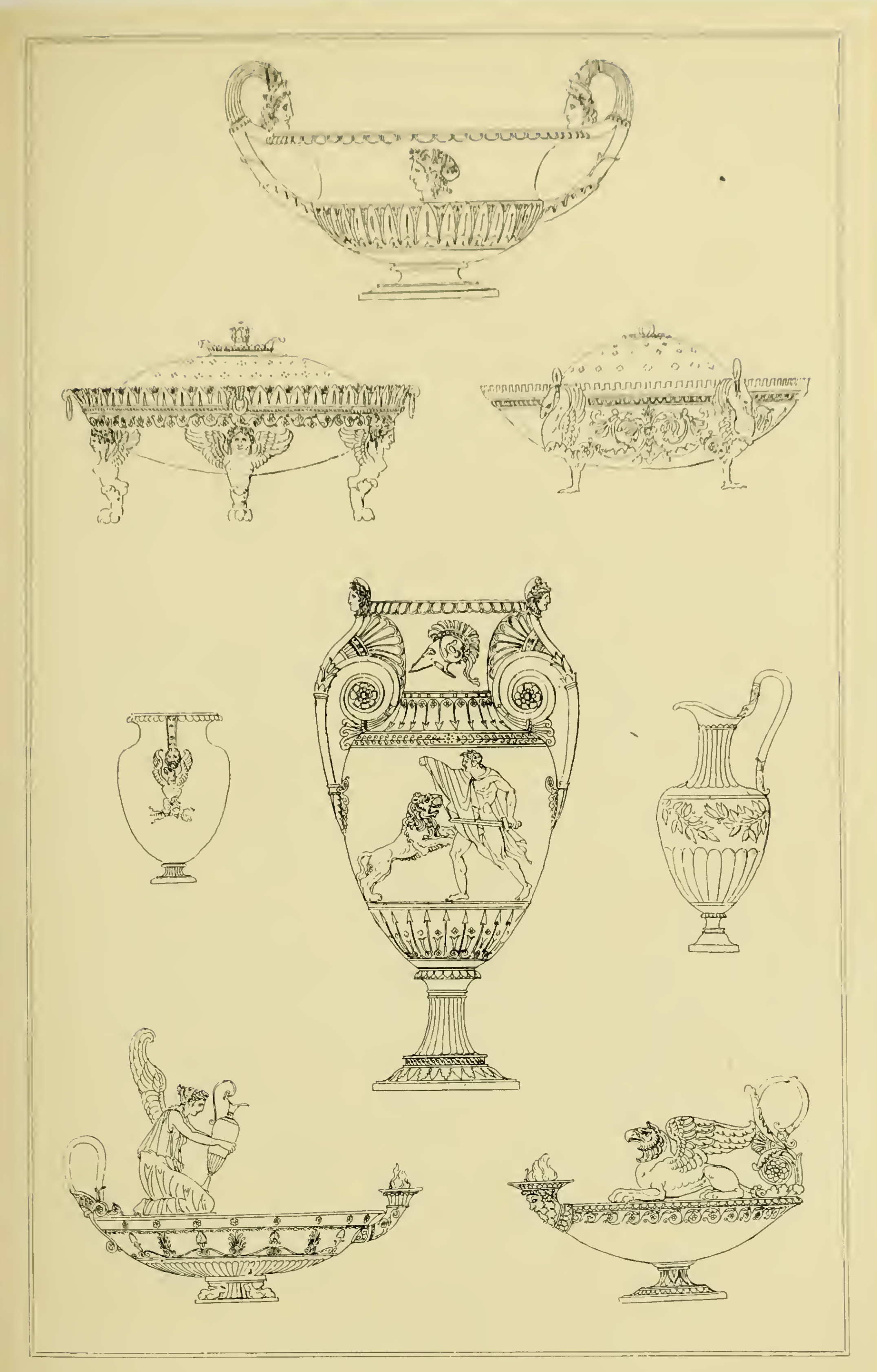
En effet, le premier Empire, très favorable en général aux industries de luxe, donna à celles-ci des encouragements particuliers. Napoléon aimait le faste. Il y voyait comme un moyen de gouvernement et un dogme de sa puissance. Tout jeune, il en subissait déjà étrangement la séduction, et l'on ne peut plus douter, après tout ce qui a été écrit, notamment par M. Frédéric Masson sur les origines de ses relations avec Joséphine de Beauharnais, du prestige qu'eut, sur l'imagination encore naïve du lieutenant d'artillerie, le cadre élégant où l'aimable créole se

plut à conquérir le futur maître du monde. Devenu premier Consul, Bonaparte traitait encore sa femme comme une jolie poupée, cédant à ses caprices de toilettes, à ses dépenses de colifichets, ne se lassant pas de payer ses dettes de



Pot à oille, exécuté par Biennais, pour l'impératrice Joséphine.

couturières ou de bijoutiers, heureux de la faire belle. Tous les grands bijoutiers et orfèvres de l'époque, à Paris et ailleurs, avaient Joséphine pour cliente : « Biennais, Auguste, Depresle, Friche, Marguerite, Foncier, Fister, Nitot, Tourrier, Messin, les frères Marx, Conrado, Hollander, Lelong, Mellerio-Meller, et les horlogers Bréguet, Lépine et Mugnier, et Capperone et Teibaker, marchands de



Pièces d'orfèvrerie de Percier et Fontaine.

camées, et Oliva et Scotto, marchands de coraux (1). Ce fut bien autre chose quand Napoléon eut saisi le sceptre impérial! Mais alors, il ne lui suffit plus que l'impératrice soit somptueusement parée. Ce qu'il veut, c'est qu'elle l'aide à faire par une splendeur de bon aloi, par une élégance digne de celle de l'ancienne cour, un instrument de gouvernement. Tâche trop lourde pour elle! A peine sacré empereur, il rêva de surpasser Louis XIV, dont les chroniques lues et relues chantaient les magnifiques apothéoses. Si les guerres lui en eussent laissé le loisir, il se fût construit un Versailles à lui, plus majestueux, plus immense que l'autre... Dans cette magnificence du cadre, nul disparate, rien qui rappelât les luxes mesquins des parvenus. Tout en creusant très nette la ligne de démarcation qui séparait la tendance nouvelle du ton d'auparavant, les artistes de l'empereur gardaient du luxe antérieur les amples et majestueuses données... son génie, qui prévoyait tout, qui descendait aux plus intimes détails de la vie, ne s'égarait point cependant sur de banales idées de grandeur...

Le luxe était, à son sens très perçant, autre chose qu'une frivolité passagère et mesquine. Par le luxe, l'industrie prospère et les arts progressent; il est la véritable poule au pot dont parlait un peu théoriquement Henri IV. L'Empereur voulut le réglementer, le définir avec la précision dont il disposait ses armées sur un champ de bataille. Alors il commanda que les acteurs destinés à évoluer parmi les somptuosités des palais impériaux se fissent dignes du cadre. Il s'attacha au luxe extérieur des habits, des bijoux, des équipages, dans le double but d'étonner, de favoriser les arts et d'alimenter les métiers... La maison impériale n'avait rien à envier à celle des rois de France; elle en était le calque singulièrement élargi et augmenté, les officiers en copiaient les solennités obséquieuses, et la livrée soutenait le parallèle. Toutes les cérémonies étaient marquées à ce signe un peu puéril, mais si bien approprié au goût français, de raffinements dans le lever des souverains, dans le service des tables, dans l'étiquette des réceptions, des chasses ou des voyages... Napoléon, si simple d'ordinaire, si bien à l'aise dans sa veste de grenadier ou sur son lit de camp, ne se contenait plus dans les représentations. Marguerite, le joaillier, le couvrait littéralement de bijoux rares, soit au chapeau de cérémonie où l'on attachait une boucle de 362 000 francs, soit sur les armes de parade qu'il portait dans les cérémonies publiques, soit sur la poitrine où les insignes de la Légion d'honneur représentaient une somme énorme...

Le bijoutier Nitot, qu'un accident arrivé à la voiture du Premier Consul devant sa boutique avait mis en faveur auprès de Bonaparte, devint l'un de ses fournisseurs préférés. Il fut chargé d'exécuter pour l'empereur, à l'occasion du sacre, l'épée qui devait être ornée des diamants de la Couronne. C'était la première fois, dit M. Germain Bapst, « que le Régent quittait une parure de souveraine, pour

(1) Frédéric Masson. *Joséphine, impératrice et reine*, 1899 (vol. in-8°, p. 54).

» venir orner le sabre d'un soldat; mais ce soldat était le vainqueur d'Arcole et » de Marengo, qui devait, quelques années plus tard, se servir de son épée ornée » du Régent pour écrire sur les tables de l'histoire de France les noms d'Aus- » terlitz et d'Iéna ».

Projet de glaive avec les diamants de la Couronne. *(Album de Biennais.)*

L'épée de Nitot, très élégante de forme, que l'Empereur porta le jour de son sacre avec le petit costume, ne fut pas celle qui figura dans la cérémonie officielle où, costumé en empereur romain, comme David l'a représenté dans son tableau célèbre du Couronnement, il avait à son côté un glaive plus en harmonie avec ce costume théâtral.

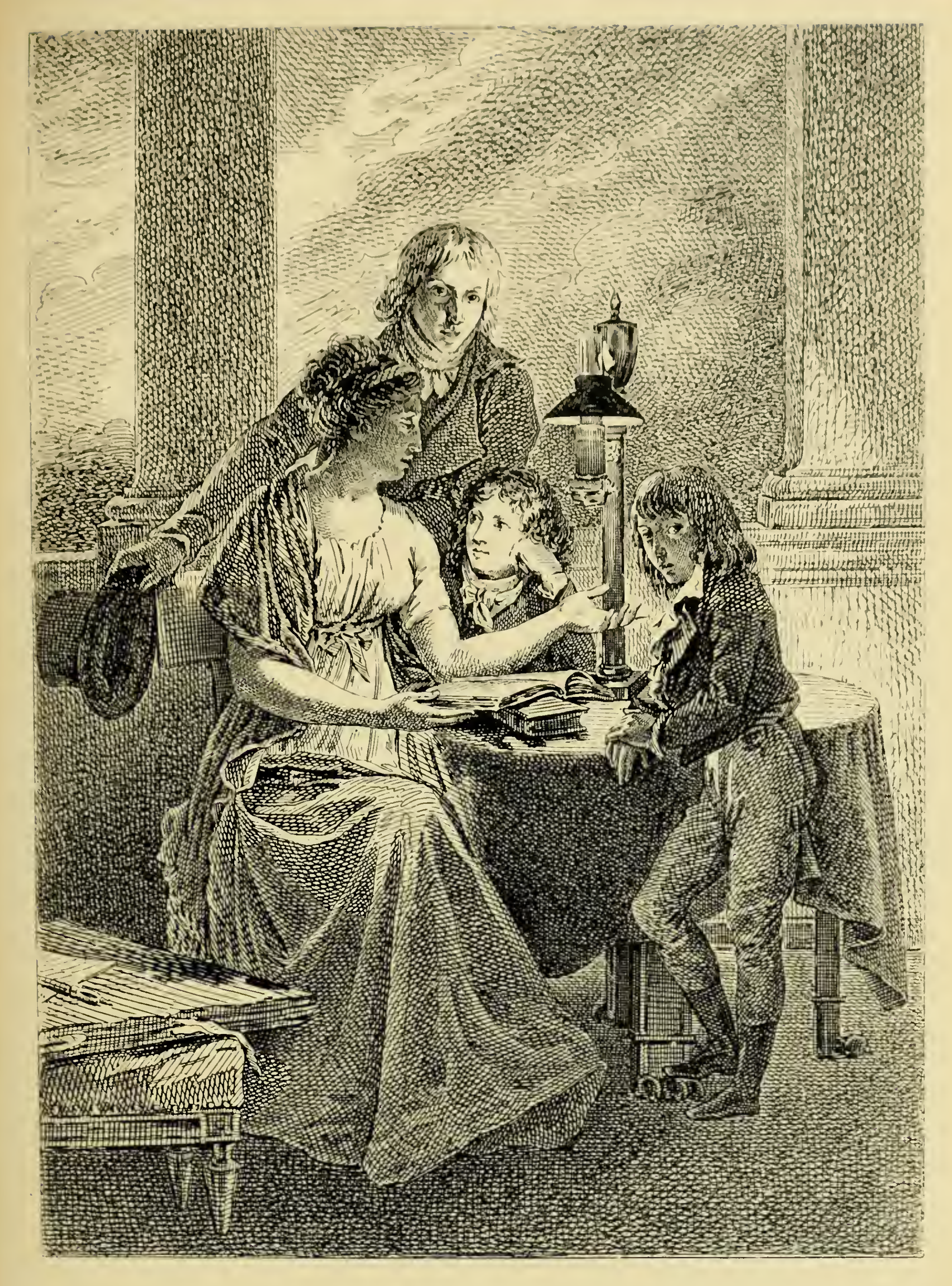
Nombreux sont les dessins de glaive qui existent dans l'œuvre de Biennais et font aujourd'hui partie des collections du Musée des Arts décoratifs. L'un d'eux, dessiné par Percier, se trouve également dans l'album de Biennais. Nous en donnons ici la reproduction.

Son goût pour les armes de luxe n'avait pas attendu, pour se donner un libre cours, qu'il fût monté sur le trône. Déjà, sous le Consulat, Bonaparte avait fait exécuter par l'habile directeur de la manufacture d'armes de Versailles le glaive que le Premier Consul devait porter dans les cérémonies publiques, et plus tard, son orfèvre préféré, Biennais, exécutait une épée élégante en or ciselé dont le fourreau était en écaille incrustée d'aigles et d'abeilles. Ces deux pièces, d'une exécution savoureuse, étaient exposées jadis au Louvre, dans le musée des souverains. Elles sont aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs, avec les costumes portés par l'Empereur en 1804 à l'occasion du sacre.



Armes d'apparat de Napoléon Ier, exécutées par Biennais.

(Musée des Arts décoratifs.)



Portrait de l'orfèvre Henry AUGUSTE et de sa famille, par François Gérard.
(*Collection Gravereau.*)

« Le luxe toujours, le luxe souverain, dominateur, qui passait en maître, qui s'imposait et qui, peut-être bien, dans les acclamations de la foule, avait la première place (1). » Le service de l'orfèvrerie, aux Tuileries, et dans les autres palais, était organisé comme jadis à la cour royale ; le nombre des pièces était considérable, pouvant servir à 25 ou 30 tables les jours de gala ; mais grâce à Duroc, le grand maréchal du palais, jamais la table impériale, tout incomparable qu'elle fût dans le détail, n'absorba de ces sommes immenses, difficilement contrôlées, que les rois inscrivaient au chapitre de leur maison (2). La table était toujours somptueusement parée aux jours de réception, servie à la française, couverte de nappes brodées, d'argenterie aux armes, de surtouts et de cristaux, de plats montés, et chargée de fleurs. Le cérémonial était le même que sous Louis XIV ; au centre deux fauteuils seulement, l'un à droite pour l'Empereur, l'autre à gauche pour l'Impératrice. Sur un ordre, le grand maréchal du palais prenait une serviette dans la nef de vermeil réservée pour l'Empereur et l'offrait à celui-ci ; puis les plats étaient remis aux pages et aux officiers qui se les passaient de mains en mains. C'est le grand chambellan qui remplissait la coupe de vermeil où le souverain trempait ses lèvres, et qui versait le café tenu par un page sur un plateau d'or.

En 1804, au moment de la cérémonie du sacre, les commandes de services d'orfèvrerie prirent une importance extraordinaire. Tous les personnages de la nouvelle cour, à l'initiative du maître, voulurent avoir leur argenterie. Napoléon fit fouiller et consulter tous les codes du cérémonial de l'ancien régime pour qu'on en suivît exactement les prescriptions et afin de ne rien oublier dans l'appareil de faste dont il voulait désormais s'entourer. Ce fut Auguste, le « ci-devant orfèvre de Louis XVI », qui fut chargé des plus importants travaux à ce moment. Auguste, qui, pendant la Révolution, avait fermé ses ateliers, les réorganisa rapidement sur le plus grand pied, et les installa place du Carrousel. Il était dans toute la force de l'âge, ayant atteint ses quarante ans en 1800 ; un portrait d'Henry Auguste, peint par François Gérard, existe à Versailles, nous en donnons la reproduction page 43. Dans une touchante intimité, la famille est réunie autour d'une table ; appuyé sur la chaise de sa femme, Auguste écoute la lecture sous les regards attentifs de ses deux jeunes fils. Le costume, le décor à la mode du temps, l'atmosphère reposante de l'intérieur font de cette scène de famille un document des plus précieux. Les modèles créés jadis par son père et par lui-même ne pouvaient plus guère lui servir ; mais avec son expérience acquise, le personnel de ciseleurs qu'il sut retrouver, et l'intelligence profonde qu'il avait de son métier, il ne fut pas long à en reformer une nouvelle collection

(1) Henri Bouchot, *Histoire du luxe français;* l'Empire, 1 vol. gr. in-8°, pages 12-21.
(2) La cuisine impériale coûtait 360 000 fr. ; l'office 150 000, la cave 120 000, l'entretien de l'argenterie 20 000, de la porcelaine 20 000, des cristaux 10 000. — Voyez Bouchot, page 23.

dans l'esprit et le goût du temps. Il exécuta pour l'Empereur une énorme quantité de vaisselle. C'est à lui aussi que s'adressa la Ville de Paris pour l'argenterie en vermeil devant figurer au banquet offert au souverain à l'Hôtel de Ville le 5 décembre 1804 comme complément des fêtes du Sacre et qui, pour obéir aux traditions qu'on avait consultées, était destinée en cadeau à l'Empereur.

La table était décorée d'un grand surtout à fond de glace sur lequel étaient posés des candélabres dont le bouquet était porté par des figures volantes aux proportions majestueuses, les soupières et les pots à oille, les jardinières à fleurs et les corbeilles à fruits. La galerie, finement ciselée, était interrompue à intervalles réguliers par des socles portant des vases de forme Médicis, et des coupes. Ces surtouts furent longtemps conservés au Garde-Meuble, et servaient à orner les tables des souverains jusqu'à l'époque du second Empire. En 1855, Napoléon III ayant demandé à l'orfèvre Christofle une argenterie nouvelle, la conservation du Garde-Meuble fut chargée d'en négocier la vente et les offrit en paiement à l'orfèvre qui accepta. Ces surtouts ont alors passé en Angleterre, mais c'est à regret que Christofle s'en séparait, et il ne le fit qu'après avoir distrait deux vases et deux coupes dont la merveilleuse exécution l'avait séduit.



Vase et coupe ornant les plateaux des surtouts de gala aux Tuileries.
(*Collection Christofle.*)

Dans le service de vermeil, que la Ville de Paris lui avait commandé, Henri Auguste, tout en sacrifiant au goût de l'époque, n'avait pas oublié les élégances du style Louis XVI, dont son père R.-J. Auguste avait été un des gracieux interprètes.

S'il fut guidé par les conseils d'un Percier, son talent de dessinateur lui avait permis de donner à ce grand ouvrage un caractère bien personnel (1).

Bien entendu, il n'eut garde d'oublier les pièces telles que le *Cadenas* et la *Nef* qui de temps immémorial étaient, pour ainsi dire, représentatives de la souveraineté, dans les services de table. Pour la nef de l'Empereur, Auguste avait adopté la forme habituelle d'un vaisseau qu'il fit supporter par deux figures de fleuves,

---

(1) Les archives de la Maison Odiot conservent des dessins d'Auguste qui ont été exposés au Musée centennal en 1900, et dont le goût et la précision sont du plus grand intérêt.



Huilier, soupière, jardinière et seau à glace.
Dessins originaux de Henry Auguste.
(Collection Odiot.)

la Seine et la Marne adossées, et assises sur un socle soutenu par quatre griffes et portant les armes impériales.

A l'arrière, sous la poupe, douze figures, séparées deux à deux par des faisceaux de licteurs, personnifiaient les douze municipalités parisiennes. Une tête de loup ornait la proue du vaisseau où se dressait une Victoire, tandis qu'à l'arrière, étaient assises la Justice et la Prudence avec leurs attributs, tenant d'une main le gouvernail, et soutenant de l'autre la couronne impériale, au-dessus d'un aigle aux ailes éployées. Sur les flancs de la nef, deux bas-reliefs, l'un représentant le couronnement : les deux souverains debout devant leurs sièges, et à droite l'autel où le pape officiait ; l'autre, le préfet et les maires de Paris, portant leurs cadeaux à l'Empereur dont les pièces, nef, soupières, candélabres, etc., étaient disposées sur une table supportée par des griffons ailés.



Aiguière en vermeil.
Dessin original de Henry Auguste.
(*Collection Odiot.*)



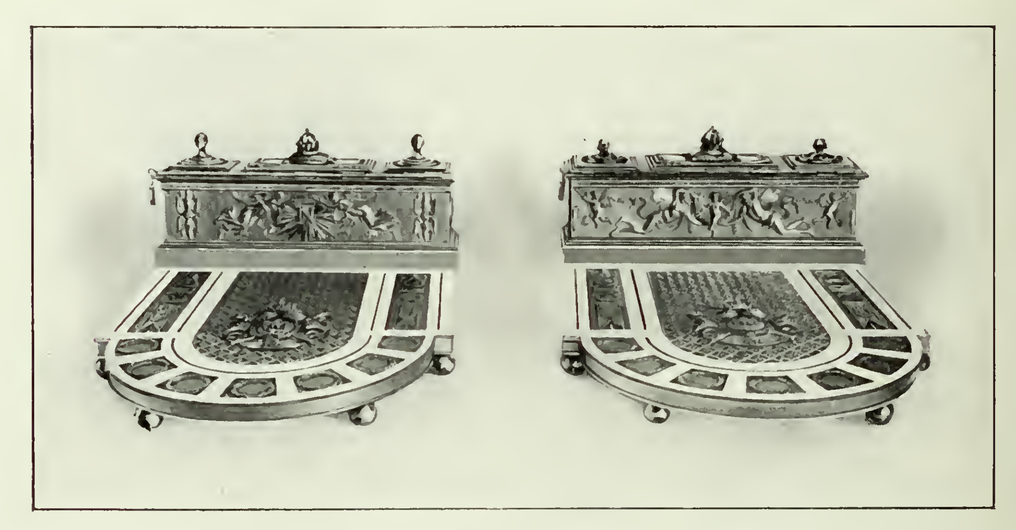
Aiguière en vermeil.
Dessin original de Henry Auguste.
(*Collection Odiot.*)

La nef de l'Impératrice, qui faisait pendant, était de même forme. A l'arrière, sous la poupe, le même bas-relief personnifiant les douze municipalités ; à l'avant, une figure de la Bienfaisance, les mains pleines de présents. Un groupe des trois Grâces ornait la poupe ; et, sur le côté, deux bas-reliefs dont l'un personnifiait l'Impératrice dans le costume de la Minerve antique, accueillant avec bienveillance les artistes et les porteurs de pétitions.

L'autre bas-relief représentait Joséphine aux Tuileries dans toute la splendeur et la pompe d'une impératrice, distribuant des secours aux malheureux et soulageant les

affligés. Les nefs portaient gravée sur les pieds, cette inscription : *HENRY AUGUSTE, l'an Ier du règne de Napoléon.*

Les cadenas étaient constitués par deux plateaux semés d'abeilles ciselées dans des losanges en relief; au centre étaient les armoiries impériales; en bordure des couronnes, des feuillages et des enseignes antiques : à l'une des extrémités, et en surélévation, une boite à trois compartiments (pour le sel, le poivre, les épices) fermée par un cadenas, et ornée de bas-reliefs figurant, pour l'un des cadenas des Renommées couronnant le chiffre de l'Empereur, et pour l'autre, des Zéphyrs balançant l'Amour sur une guirlande de fleurs. Le couvercle portait, dans l'un des cadenas, la couronne impériale entre deux casques antiques; dans l'autre, la même couronne entre deux touffes de roses (1).



Cadenas de l'Empereur et de l'Impératrice, par Henry Auguste.

Ces Nefs et ces Cadenas existaient encore sous le règne de Napoléon III, et servaient à décorer la table du souverain lors des grands diners diplomatiques, dans lesquels il était d'usage de n'employer que la vaisselle de vermeil. Mais ils avaient deux fois changé de décor : sous la Restauration les abeilles avaient été remplacées par des fleurs de lis ; Napoléon III les fit reconstituer en 1860 par l'orfèvre Christofle qu'il avait chargé de compléter le service, et les fleurs de lis disparurent, pour faire de nouveau place aux abeilles (2).

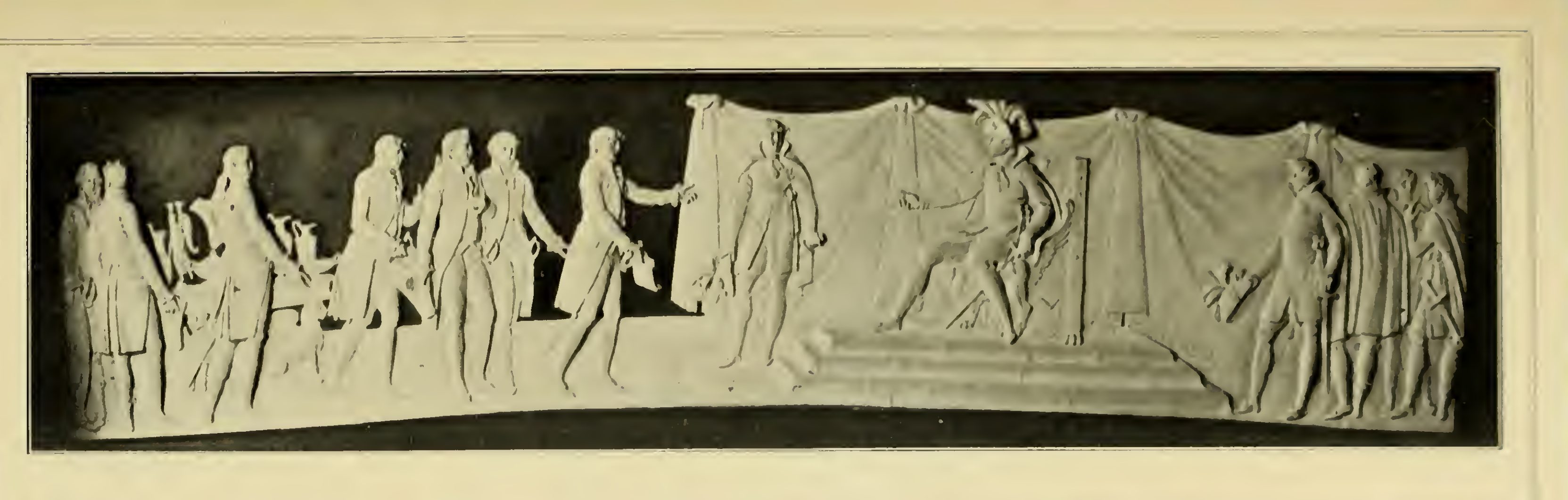
Auguste exécuta en cette même année 1804, conjointement avec le bijoutier Nitot, la tiare que Napoléon donna au Pape pour son sacre : elle était en argent, ceinte de trois couronnes d'or ornées de bas-reliefs et de pierreries. Cette tiare se

(1) Fréd. Masson, *Joséphine, impératrice et reine*, pages 258-259.

(2) Le service de vermeil faisait partie du mobilier de la Couronne, et, confié à la garde de la conservation du mobilier national, il fut ainsi préservé de la fonte qui eut lieu en 1871. Aujourd'hui il est transporté à Rueil, où il est exposé dans la salle à manger du château de la Malmaison, devenue propriété nationale, à la suite du don magnifique de M. Osiris.



Nef de l'Impératrice, pot à oille, jardinière et seau à rafraichir, exécutés en vermeil, par Henry Auguste.





Modèles en cire des bas-reliefs des nefs exécutés par Henry Auguste.

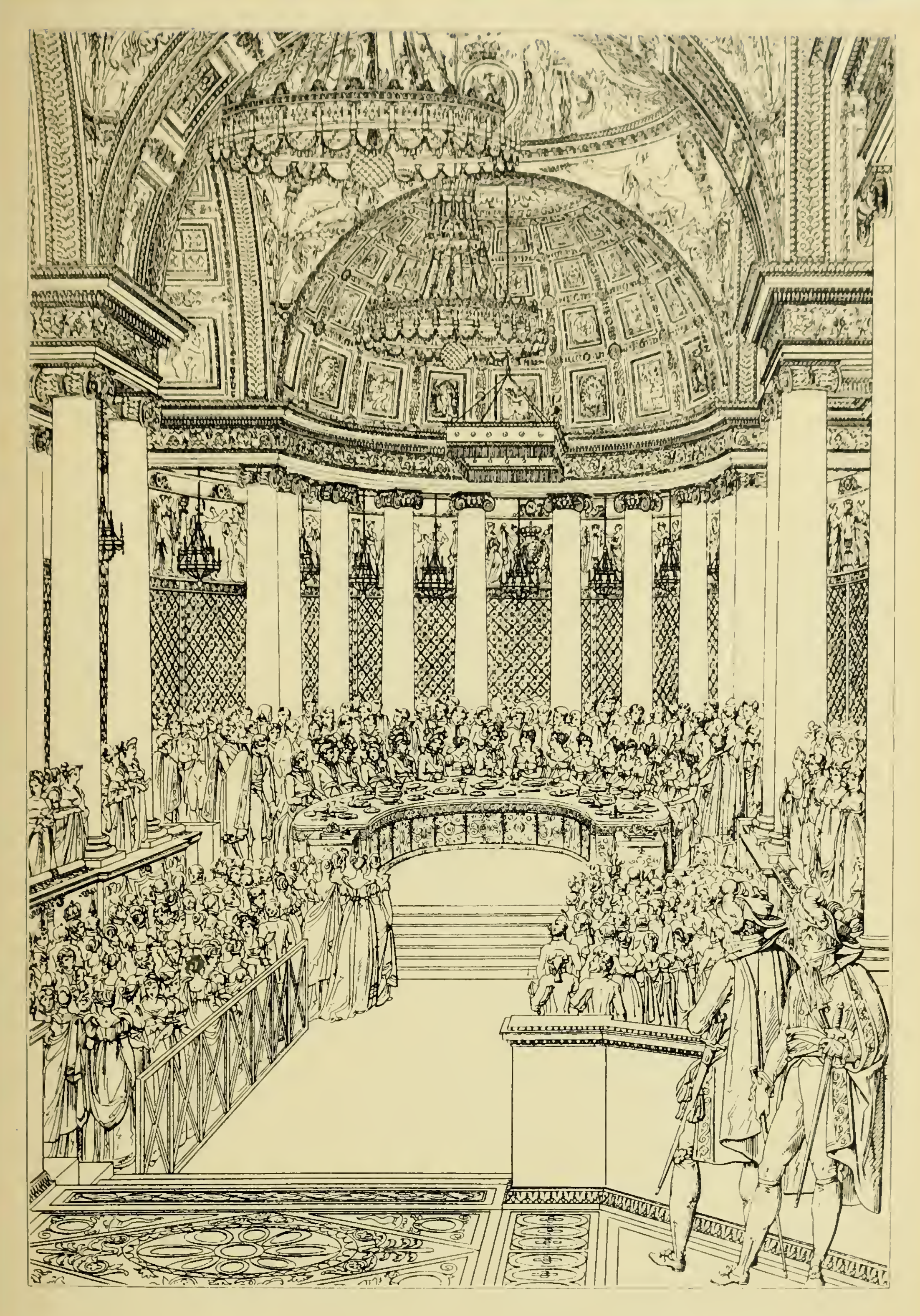
(*Collection du Prince de la Moskowa.*)





Modèles en cire des bas-reliefs des nefs exécutés en orfèvrerie par Henry Auguste.

(Collection du Prince de la Moskowa.)



Le Grand Couvert aux Tuileries, au Banquet du Sacre.

(D'après le dessin de Ch. Percier.)

trouve encore aujourd'hui au Vatican dans le Trésor des Papes. Il fit également les chandeliers et une partie de l'autel de Saint-Denis. Mais l'orfèvre, malgré tant de travaux, au lieu de s'enrichir, et quoique sa maison fût devenue la plus connue et la plus importante de l'Europe, ne sut pas mettre de l'équilibre dans ses affaires. Sa faillite fut déclarée le jour même où son fils était couronné à l'Institut comme premier grand prix de sculpture. Obligé de se retirer, il vit vendre ses modèles et



Nef de l'Empereur, exécutée en vermeil par Henry Auguste.

ses outils à l'encan; sa maison disparut, et il laissa le champ libre à deux concurrents plus heureux, Odiot et Biennais.

Son dernier triomphe fut à l'Exposition de l'Industrie de 1806 : « il y présenta, dit M. le duc de Luynes, des pièces d'orfèvrerie remarquables par leur beauté et exécutées par un procédé rajeuni, celui de la retreinte, et par l'application nouvelle de l'estampage. Le jury faisait valoir l'économie de l'estampage qui supprimait le moulage et la fonte, la ciselure, et une partie du poids du métal; mais il oubliait de tenir compte de la fabrication des matrices, de leur gravure, de leur peu d'emploi lorsqu'elles ne sont pas appliquées à de l'orfèvrerie courante. Pour ses produits, parmi lesquels on remarquait un buste repoussé et estampé, un beau calice et une coupe destinée à porter des fruits, Auguste obtint un rappel de la

médaille d'or (1). » On peut ajouter que c'est lui qui, non seulement eut le mérite d'avoir fabriqué les premières pièces qui signalent la résurrection de l'orfèvrerie sous le premier Empire, mais encore que c'est à son initiative qu'est dû le cachet spécial qui la caractérise, et qui tient aux procédés d'exécution. Presque toutes les œuvres de cette époque, en effet, sont remarquables pour la façon dont les ornements en relief jouent en mat sur le fond de la pièce luisant et poli comme miroir. On dirait des camées sertis dans le métal. Cet effet est très particulier, mais ne prête-t-il pas à la critique? Assurément, d'autant plus qu'on en abusa fort. Figures et bas-reliefs appliqués à froid, au moyen de vis et d'écrous, semblent ne pas faire corps avec l'objet, et comme s'ils étaient d'une matière différente : c'était plutôt le travail du bronzier que celui de l'orfèvre. Mais quelle habileté dans la main-



Dessin de boîtes, d'après un dessin original de Prudhon.

d'œuvre! Un pareil système nous paraît aujourd'hui illogique. Il fut généralement adopté néanmoins, et pendant de longues années on ne cessa de l'employer.

« Les camées, d'ailleurs, eurent-ils jamais autant de vogue que sous le premier Empire? Et peut-on s'étonner de leur influence sur l'orfèvrerie? En 1804, les dames du palais suggérèrent à l'impératrice Joséphine de demander à se servir, pour ses parures, des plus précieux camées que renfermait notre cabinet des antiques. Certes, ils fourniraient à Nitot, à Biennais ou à Marguerite l'occasion de quelques chefs-d'œuvre! L'Empereur résista d'abord à cette fantaisie : « C'est une insigne folie, disait-il, mais il en faut passer par ce que veulent les femmes. » Puis il consentit, et vingt-quatre camées du Trésor quittèrent les vitrines et s'enchâssèrent dans un diadème, dans des colliers, des boucles, plaques et ceintures, etc. L'orfèvre Auguste n'était plus là pour en tirer parti dans quelque vase de sa façon (2). »

Le second mariage de l'empereur avec l'archiduchesse Marie-Louise d'Au-

(1) Duc de Luynes, *Rapport sur l'industrie des métaux précieux à l'Exposition universelle de* 1851, p. 55.
(2) Voy. Bouchot, *Histoire du luxe sous l'Empire*, page 20.

triche marqua le signal d'une recrudescence dans les manifestations de luxe et les commandes d'orfèvrerie. Napoléon voulut littéralement éblouir la jeune princesse pour lui faire oublier qu'il n'était lui qu'un officier de fortune, et lui prouver qu'à Paris elle trouverait une cour plus fortunée, et d'une noblesse aussi authentique que celle de Vienne. La corbeille expédiée par ses soins à la frontière passait pour une merveille de goût et de splendeur. Mais le chef-d'œuvre, la merveille, c'était la toilette que la Ville de Paris, conseillée par son préfet, le comte Frochot, avait décidé d'offrir à la jeune souveraine. Par toilette il faut entendre les diverses pièces de mobilier nécessaires à la Chambre d'atours, la grande Psyché où l'on se voit de la tête aux pieds, le lavabo, le tabouret, le coffret à bijoux, le fauteuil de repos et la table à miroir drapée de dentelles, que les élégantes les plus notées alors possédaient toutes, et qu'elles choisissaient parmi les modèles



Détail d'un bras du fauteuil de toilette.
(*Dessin original de Prudhon.*)

courants de thuya, de palissandre ou de noyer ornés de bronzes (1); mais, dans la circonstance, le comte Frochot pensa qu'on ne pouvait se contenter de bois, fussent-ils les plus précieux. Il fallait des meubles d'argent, comme les aimait Louis XIV, et Frochot estima que pour la décoration il serait de bonne grâce d'abandonner les têtes de Minerves à la mode, et de retourner aux allégories amoureuses du dix-huitième siècle. Il proposa de confier au peintre Prudhon les motifs à déterminer, et de charger l'orfèvre Odiot et le ciseleur bronzier Thomire de donner un corps aux inventions de Prudhon préalablement modelées par Roguier. Odiot fit exécuter la fonte en argent et la monture de tous les meubles et de leurs accessoires, et Thomire fut chargé de faire la ciselure. On devait être prêt pour le 15 août, jour de la fête de l'Empereur (2).

(1) Henri Bouchot, *la Toilette à la cour de Napoléon*, p. 148.
(2) Henri Bouchot, *la Toilette à la cour de Napoléon*, p. 149.

Prudhon se mit au travail et soumit des esquisses. Il les accompagnait d'un commentaire écrit dans le style académique du temps, bien peu propre à traduire ce qu'il avait si bien su réaliser, en grand artiste qu'il était. Voici, par exemple, comment il décrit la table à miroir :

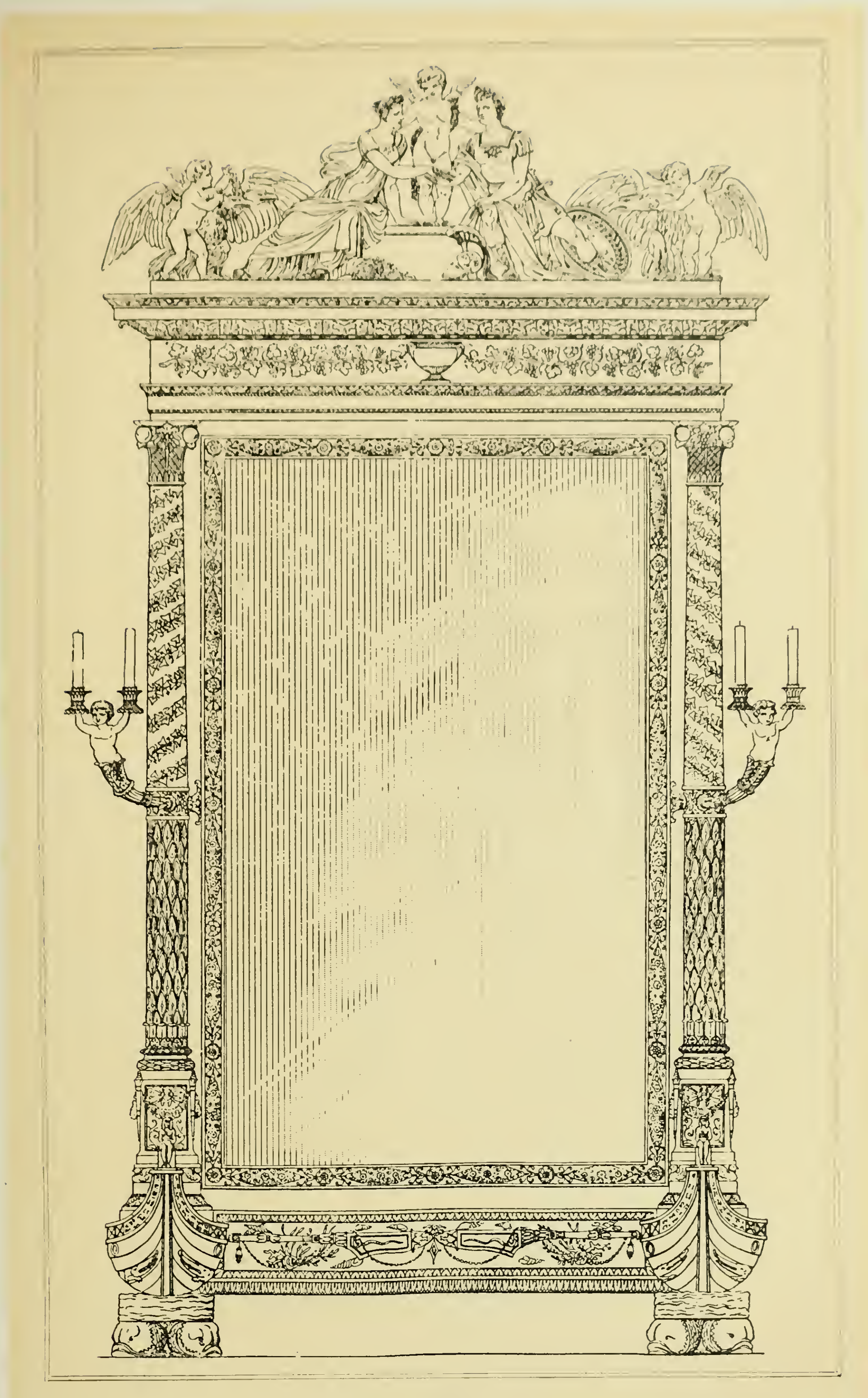
Assise et appuyée sur des fleurs, une jeune Flore reçoit les hommages de plusieurs génies qui se pressent autour d'elle. Le génie, qui tient les cœurs en sa puissance, lui présente ceux de tous les Français que l'Harmonie rassemble, qu'un même sentiment unit. Zéphyre entr'ouvre de son haleine le calice des fleurs, il offre à la déesse ce qu'elles ont de plus brillant et de plus suave. Le Goût dispose les métaux les plus précieux pour en parer sa personne. L'Industrie et le Commerce lui portent à l'envi leurs tributs. Autour du miroir, le Plaisir qui a tressé la guirlande de fleurs sur laquelle posent tous ces génies, serre étroitement le nœud qui en réunit les extrémités pour en former un cercle indissoluble. De la partie supérieure des deux candélabres fleuris, supports du miroir, s'élèvent les génies de la Poésie, des Arts et des Sciences. Des groupes de petits Amours dispersés sur les coffres et la toilette s'occupent, les uns à filer des jours d'or et de soie et à dévider ces précieux fils, les autres à cultiver la fleur qui est l'objet de leur prédilection et à en recueillir le fruit.

Ce pathos solennel ne donne guère l'idée de l'œuvre délicieuse de Prudhon, et il vaut mieux passer la description dans le même style des autres meubles, et s'en rapporter à ces lignes de De Goncourt qui montrent mieux quelle aimable ingéniosité le peintre avait développé dans ses compositions d'une grâce ineffable : « Il dessinait (Prudhon) l'écran exécutée en vermeil et en lapis, et ses barques égyptiennes surmontées de figure d'Iris, emblème de la Ville, portant les autels de l'hymen enguirlandés de fleurs, et ses colonnes de lauriers et de lierre enserrant la glace, et son entablement corinthien où deux Amours aux deux côtés de Mars et de Minerve rapprochent l'Aigle d'Autriche et l'Aigle de France. Il dessinait la table à miroir dont la glace était encadrée de fleurs liées par le Plaisir volant et couronné d'une Flore entourée des Génies du Commerce, de l'Industrie, du Goût, de l'Harmonie. L'allégorie du peintre animait ainsi tout le mobilier par des personnifications et des images. Cette ingénue de la Fable antique qui occupa si longtemps sa pensée, Psyché, enchaînait l'Amour dans la ligne ondulante d'un bras de fauteuil.

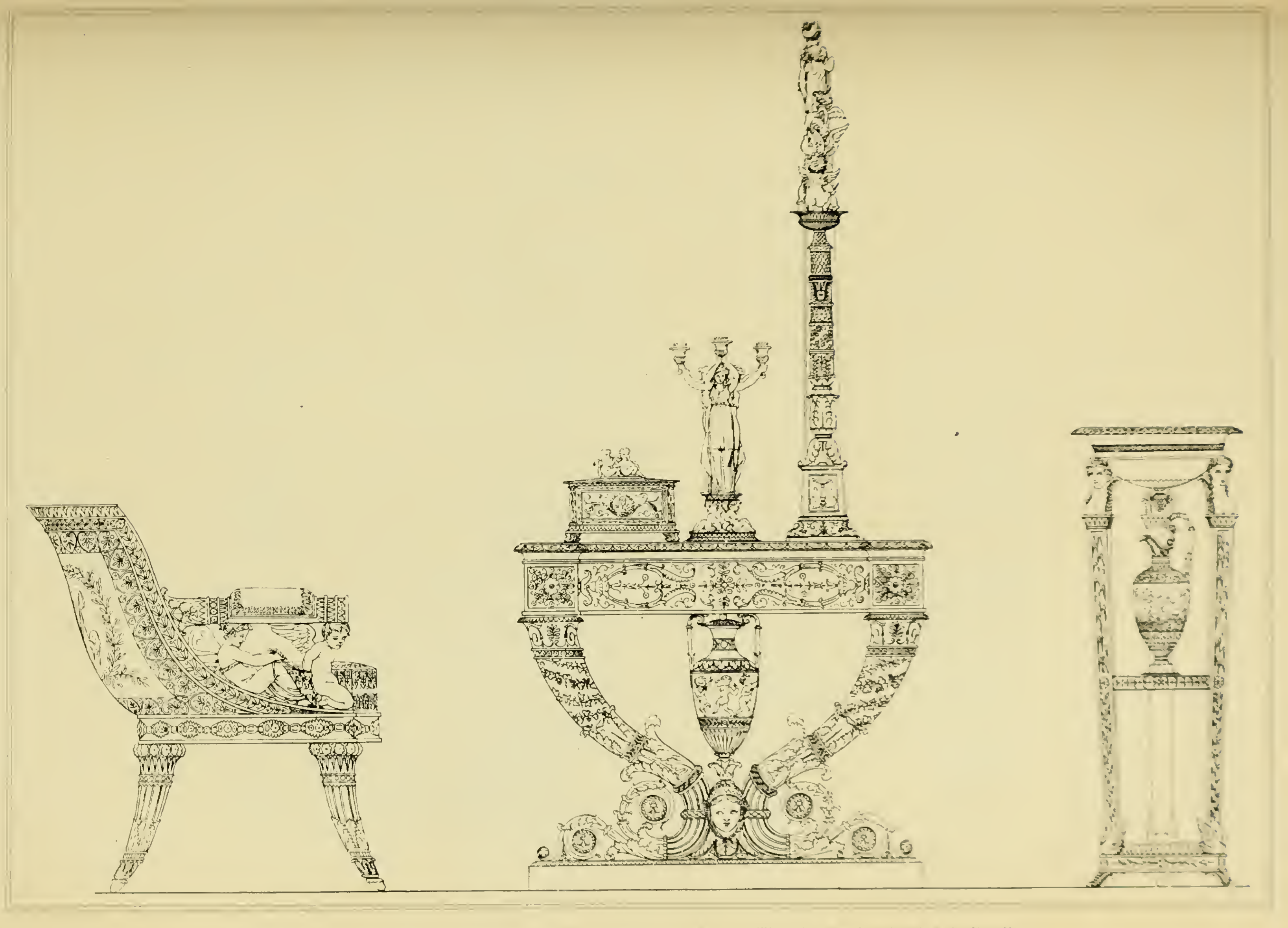
Ce fut également Prudhon qui composa le Berceau du Roi de Rome, qui fut exécuté en vermeil par Odiot et Thomire. Sur le berceau impérial, Prudhon montrait la Gloire planant sur le monde et soutenant la couronne de triomphe et d'immortalité ; au milieu de cette couronne brillait l'*astre de Napoléon*, tandis qu'au pied du berceau un jeune aiglon, prêt à s'envoler, semblait essayer ses forces et aspirer à l'espace (1).

La nacelle du Lit était ornée de balustres séparés par des cartouches dont les deux principaux portaient des bas-reliefs représentant la Seine d'un côté et de l'autre le Tibre. Les deux génies de la Force et de la Justice étaient devant les pieds du Berceau formé par des cornes d'abondance. Cette piece magnifique, d'une

(1) De Goncourt, *l'Art au dix-huitième siècle; Prudhon*, 1882, 1 vol. in-18, page 414.



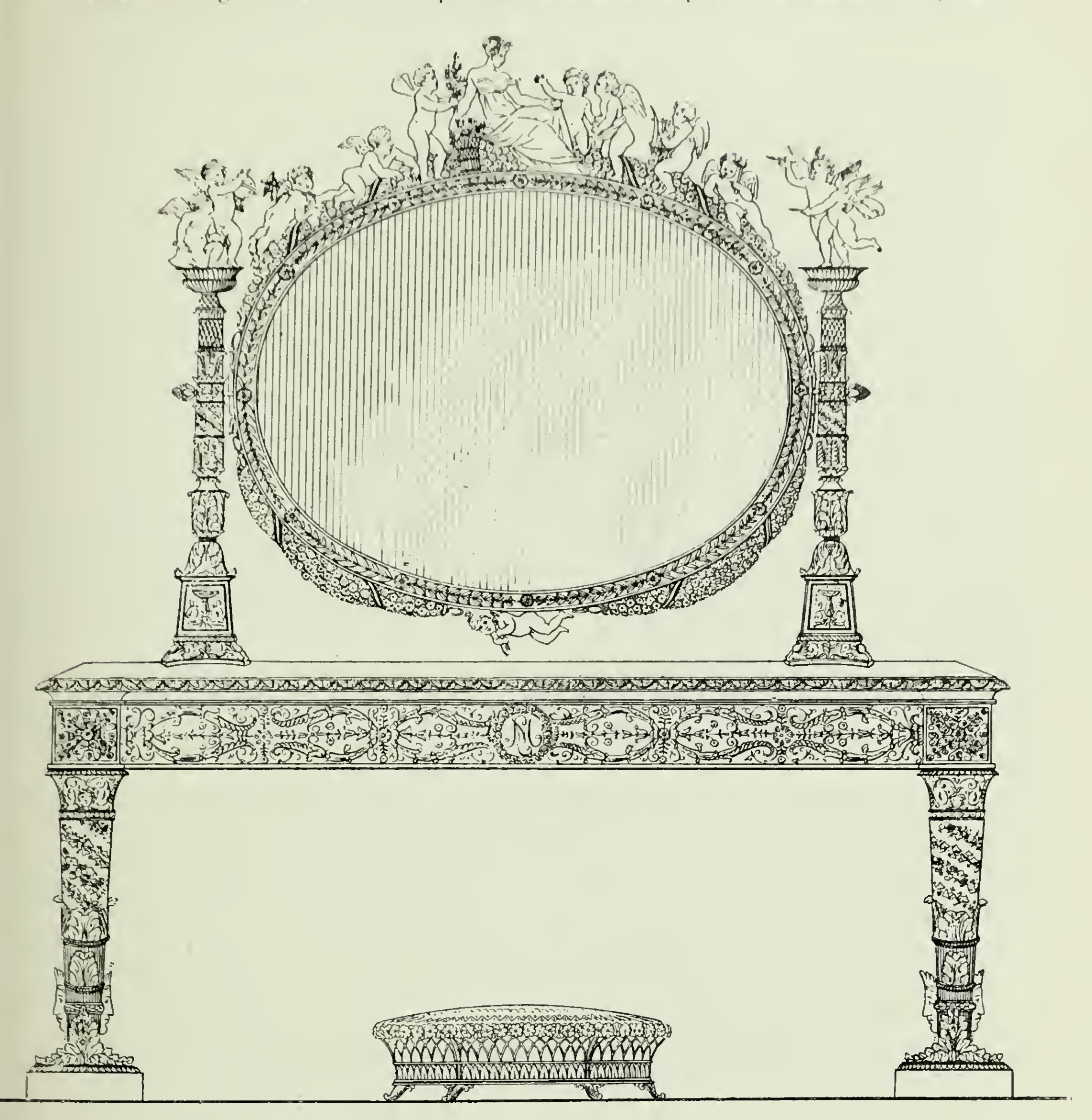
Psyché de Marie-Louise.
exécutée par Cl. Odiot et Thomire, sur les dessins de Prudhon.



Fauteuil, toilette vue de profil et lavabo, exécutés par Cl. Odiot et Thomire sur les dessins de Prudhon.

noble et riche composition, serait encore digne d'être admirée aujourd'hui où le goût des arts de l'Empire a retrouvé des admirateurs. La ville de Paris l'offrit à l'Impératrice le 5 mars 1811.

Le dessin original de Prudhon, pieusement recueilli par un collectionneur, En-



Toilette de Marie-Louise, exécutée par Cl. Odiot et Thomire, sur les dessins de Prudhon.

doxe Marcille, nous donne bien l'idée de cette incomparable merveille d'orfèvrerie. Il a été exposé en 1880 au Musée des Arts décoratifs par les soins du marquis de Chènevière. C'est tout ce qu'on en connaît en France aujourd'hui, car le berceau de Prudhon, exécuté par Odiot, tel qu'il a été composé par Prudhon, est à Vienne et fait partie du trésor de la cour d'Autriche. Il existe encore en France, au château de

Fontainebleau, le berceau d'usage du roi de Rome; il est de même forme, en acajou orné de bronzes, mais l'aigle a disparu; la figure de la Gloire a été remplacée par une Renommée de moindres proportions, servant d'attache aux rideaux; et les pieds simplifiés en forme d'X ne rappellent en rien l'élégante composition de Prudhon.

Lorsque l'impératrice Marie-Louise, après les événements de 1814, retourna en Autriche, elle fit réclamer la toilette, qui, après quelques résistances du Gouvernement français, fut expédiée à Schœnbrun, sa nouvelle résidence. De là l'ex-souveraine l'emporta plus tard à Parme, non pas, on le suppose bien, par admiration pour le génie de Prudhon, et encore moins par fidélité au souvenir du passé. Précisément, à cause de ce qu'ils rappelaient, ces meubles d'argent portaient ombrage à l'entourage de Marie-Louise. On saisit le prétexte du choléra en 1832 et de la nécessité de secourir les hôpitaux pour en ordonner la fonte. « Les ouvriers chargés de la besogne pleuraient d'anéantir des choses magnifiques dont ils devinaient l'importance artistique et les touchantes allégories. » Ce qu'on tira de ce massacre fut une somme insignifiante. Pour l'art français, ce fut une perte irréparable (1).



J.-B. Claude Odiot, en 1800, d'après Isabey.
(*Collection E. Mathieu.*)

C'est dans les ateliers de Jean-Baptiste Claude Odiot que fut exécutée cette œuvre dont le prix atteignit plus de 800 000 francs (2).

Claude Odiot appartenait à une famille d'orfèvres dont l'origine remonte au commencement du dix-huitième siècle.

Son grand-père, Jean-Baptiste Gaspard Odiot, le premier orfèvre de ce nom, qui avait reçu son Brevet de maîtrise en 1720, exerça la profession pendant trente-quatre ans et fut le fondateur d'une maison qui devait fournir toute une lignée d'orfèvres distingués au dix-huitième et au dix-neuvième siècle.

Dans le livre des Statuts et Privilèges du corps des marchands orfèvres-joailliers de la ville de Paris, nous trouvons, parmi les orfèvres en exercice, le nom de

---

(1) H. Bouchot, *la Toilette de l'Impératrice*, page 156.
(2) Edouard Foucaud, *les Artisans illustres*, 1841, 1 vol. in-8°, page 403.



Bercean du Roi de Rome, dessin original de Prudhon.
(*Collection E. Marcille.* Gazette des Beaux-Arts.)

Jean Claude Odiot qui reçut son Brevet de maîtrise en 1754 et mourut en 1756 Son successeur fut Pierre Odiot qui exerça la profession de 1756 à 1785, pendant vingt-neuf ans. C'est à cette époque que son fils J.-B. Claude Odiot, celui qui nous occupe ici, lui succéda. Son magasin était situé au coin de la rue de l'Échelle et de la rue Saint-Honoré, au n° 270... Il avait acquis alors une certaine notoriété et rivalisait avec Auguste, l'orfèvre de Louis XVI.

Pendant l'époque de la Terreur, comme il était mal noté et craignait d'être signalé comme suspect et arrêté, il s'engagea, et rejoignit les armées de la République qui opéraient loin de Paris. Il espérait que son éloignement de la capitale le ferait oublier : c'est ce qui arriva.

Mais, en partant, il ne fermait pas sa maison, en confiait la direction à sa femme, et non pas à Mme Vve Odiot, comme l'affirme le duc de Luynes dans son rapport de 1851. M. Gustave Odiot, qui a bien voulu nous renseigner sur ce point, possède dans ses archives un acte du 14 septembre 1792 par lequel Claude Odiot donnait à sa femme une procuration pour tous les actes se rapportant à ses affaires. La tourmente passée, Claude Odiot revint de l'armée et reprit la direction de sa maison qu'il transféra en 1800 rue Lévêque, Butte Saint-Roch, 47. A son retour, il retrouva sa clientèle, que l'habileté et la prudence de sa femme lui avaient conservée (1).

Au moment de l'avènement de l'Empire, il se trouvait tout préparé pour mettre à profit ses connaissances et son activité. Le succès ne se fit pas attendre.



Seaux à rafraîchir, par Odiot.

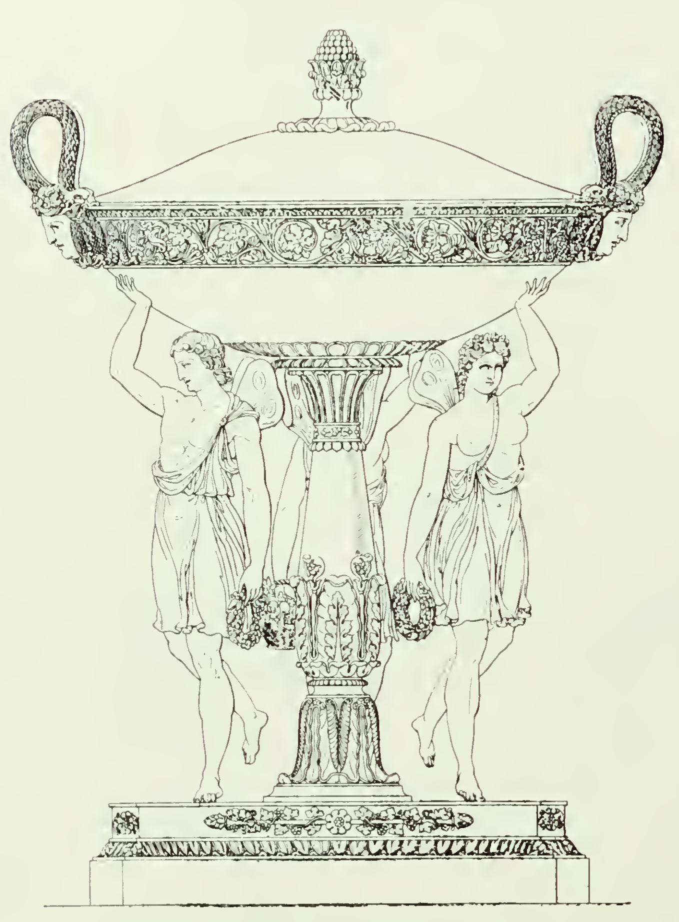
L'Exposition de 1802 le mit en lumière, et il partagea avec Auguste la plus haute récompense. Le Rapport du Jury le signalait en ces termes : « Ces deux » artistes (Auguste et Odiot) ont excité également l'attention du Jury. Le Jury

(1) Nous avons pu retrouver un portrait de Claude Odiot dans sa jeunesse, qui nous a été communiqué par M. Emmanuel Mathieu, arrière-petit-fils de l'orfèvre.

» ne peut se décider à faire un choix entre eux et leur décerne en commun la mé-
» daille d'or. »

Peu après, la mauvaise fortune ayant fait disparaître son concurrent, possesseur des modèles qu'il avait rachetés à sa vente, sa maison prit une importance considérable, et sa grande intelligence pratique des affaires le mit rapidement dans la voie de la prospérité la plus méritée.

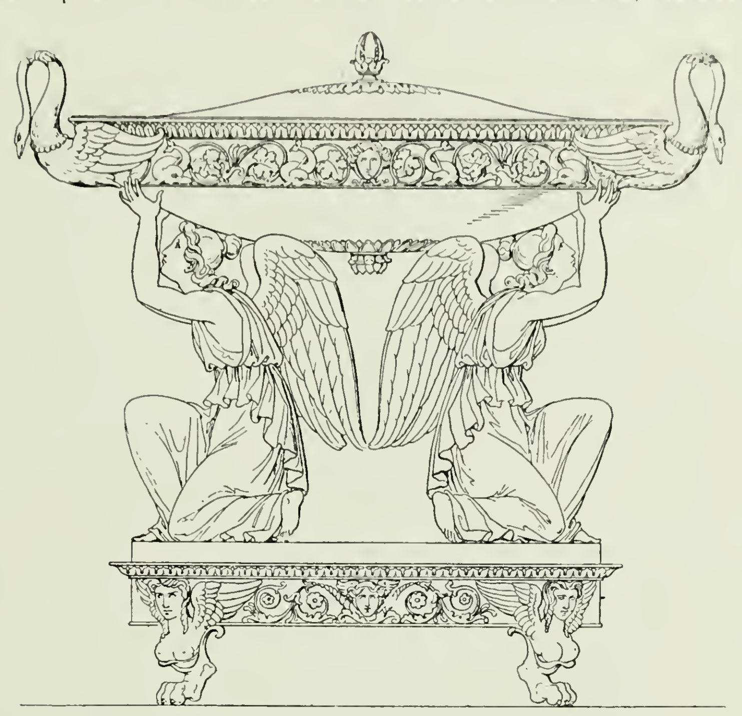
Après la disparition d'Auguste, il fut chargé de compléter le service de vermeil qui avait été offert par la ville de Paris à l'occasion du sacre de Napoléon I[er]; puis, pour les grands personnages de l'époque, une série des pièces les plus remarquables dont le souvenir nous est conservé dans la collection des modèles en bronze qu'il avait donnés au Musée du Luxembourg en 1823 et qui sont exposés aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs.



Milieu de table, Flore et Zéphyre, par Odiot.

Il avait une aptitude particulière pour les ouvrages d'art et de goût; il savait discerner les bons conseils et s'entourer de collaborateurs adroits et d'artistes émérites. Prudhon, Percier et Fontaine dessinaient pour lui quantité de pièces d'orfèvrerie, ainsi que Moreau, Laffite, Cavelier, etc... La liste de ses clients constituerait l'almanach de tout ce qu'il y avait de gens en place ou titrés, de personnages riches ou distingués en Europe. L'aristocratie qui s'était ralliée à Napoléon, aussi bien que celle qui continuait à bouder, et celle qui se tenait renfermée dans les hôtels du Faubourg Saint-Germain, les banquiers, les diplomates, les bourgeois élégants qui avaient appris les mœurs raffinées, en un mot, tous ceux qui se piquaient de bon goût, et tenaient table ouverte, demandaient à Odiot une orfèvrerie capable de leur faire honneur.

On doit le reconnaître, à ce moment de l'Empire, les mœurs avaient reconquis l'allure et le ton de bonne compagnie de l'ancien régime, et des maisons s'étaient formées qui auraient pu, sans aucunement en souffrir, supporter la comparaison des mieux réputées du temps de Louis XVI. La table surtout avait perdu dans ces milieux « de sa pléthore démocratique et de ses splendeurs de parvenu ». On s'habituait à l'idée que le goût vient de la mesure, et qu'il y a de la grâce à substituer la qualité à la quantité. Grâce à des éducateurs, tels que Talleyrand, Mme de Montesson et quelques autres personnages distingués, on comprenait qu'un couvert, pour être au point, ne doit pas s'embarrasser des accumulations bâtardes qu'on avait vues s'étaler sous le Directoire, et des sottes argenteries qu'on avait si fort admirées à l'origine. Le type confortable d'une salle à manger d'alors n'est ni pompéienne, ni étrusque absolument, mais ornée de stucs de tons reposés et limpides, sans trop de meubles, ni de matériel. La table est ronde, supportée par des chimères ou des sphinx, couverte d'une nappe de Saxe, passée au cylindre, brodée au chiffre du maître. Au centre est la jardinière d'argent, grande corbeille supportée par des cariatides sévères, en ronde bosse, posées elles-mêmes sur un socle à bas-reliefs carré ou octogone, et qui sort de chez le bon faiseur, c'est-à-dire de chez Odiot. Elle est garnie d'hortensias; puis voici les flambeaux, dont les branches se terminent souvent par des têtes égyptiennes, et dont les pieds s'appuient sur des griffes de lion. Les seaux à rafraîchir, dont l'orfèvre a fait reluire à tel point le métal sous les coups du brunissoir que les convives y peuvent voir leur image se refléter, sont disposés en bonne place, avec les assiettes de porcelaine de Sèvres qui ont remplacé celles d'argent de jadis, car Napoléon veut faire produire, « sa » manufacture. En définitive, toute maison « montée » de cette époque doit pos-



Sucrier de table, par Odiot.

séder, de par l'étiquette, presque autant de vaisselle que sous Louis XV, au moins trois services complets de cinquante personnes, cent cinquante tasses et soucoupes; deux laitières; quatre surtouts et dix cabarets; douze jeux de verre en cristaux de Bohême et carafons assortis. Les légumiers sont d'argent



Portrait de BIENNAIS, orfèvre de l'Empereur.

et exécutés par Odiot sur les dessins de Percier. L'argenterie se complète par les couverts ordinaires et les couverts de dessert, les uns et les autres de vermeil en dorure au feu, gobelets à liqueurs, sucriers, cafetières, huiliers et pots à oille (1).

Il serait impossible de dire tous les grands ouvrages d'orfèvrerie que fit Odiot entre les années 1808 et 1814. Il était tellement accablé de travaux, que son

(1) Henri Bouchot, *le Luxe français sous l'Empire*, page 110.

Enseigne de la maison Biennais.

émule Biennais eut assez de quoi faire avec la clientèle qu'il ne suffit pas à contenter.

Un homme intéressant que ce Biennais! « Il était fabricant de nécessaires et de tabletterie, lorsque Bonaparte partit pour l'expédition d'Égypte. Le général en chef ne pouvant payer comptant le nécessaire de voyage qu'il avait commandé à Biennais, celui-ci lui fit crédit, et ce fut la source de sa fortune. Bonaparte, devenu empereur, lui fit faire de grandes fournitures de meubles, de tabletterie et de nécessaires, non seulement pour lui, mais pour tous les siens. Le succès l'encourageant, après avoir fait exécuter ses travaux chez Génu, rue des Fossés-Saint-Germain l'Auxerrois, il fonda lui-même une grande fabrique d'orfèvrerie (1). » Le duc de Luynes, auquel j'emprunte ces détails, ajoute qu'il réussit à s'y placer presque au même rang qu'Odiot, et qu'il y joignit la bijouterie, la joaillerie et la fabrication des croix d'ordres, sans abandonner les industries qui avaient commencé sa fortune. A l'Exposition de 1806, il montra, entre autres objets, une très riche soupière dessinée par Percier et Fontaine pour l'impératrice Joséphine : le pied, en forme de chapiteau corinthien, reposait sur un socle octogone orné de feuillages et de guirlandes; sur la panse, des femmes agenouillées soutenaient le chiffre couronné de Joséphine, tandis que les anses étaient formées par d'autres femmes engagées à mi-corps dans des feuillages. L'exécution de cette belle pièce était parfaite. Nous en avons donné la reproduction à la page 36, d'après le dessin original de Percier.

Sur l'orfèvre Biennais, la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs possède un document assez précieux; c'est un album des dessins et croquis d'ouvrages faits ou projetés par lui, la plupart destinés à Napoléon « Empereur et roi » ; on y trouve l'enseigne de sa maison que je transcris ici.

Biennais, *au* « *Singe violet* », *tient fabrique d'orfèvrerie, ébénisterie et tabletterie, rue Saint-Honoré*, *n°* 283, *Pots à oille*, *terrines*, *plats*, *assiettes*, *casseroles*, *salières*, *moutardiers*, *saucières*, *huiliers*, *boules à eau*, *seaux*, *cloches*, *dessous de bouteilles*, *étiquettes à vin*, *argent et vermeil*, *émaillées*, *porte-liqueur*, *grille à pain*, *porte-rôti et généralement tout ce qui concerne le service de table*, *tout en vermeil*, *seringue*, *bassinoire et généralement tout se traite à l'orfèvrerie*, *le tout ciselé d'après l'antique et aux ornements étrusques. Tabatières d'or et d'argent*, *porte-crayon*, *etc.*

La Bibliothèque de l'Union Centrale possède également un document précieux. C'est une facture originale de Biennais pour fournitures faites à l'Impératrice Joséphine, l'enseigne dont nous avons donné la reproduction page 75, fut cer-

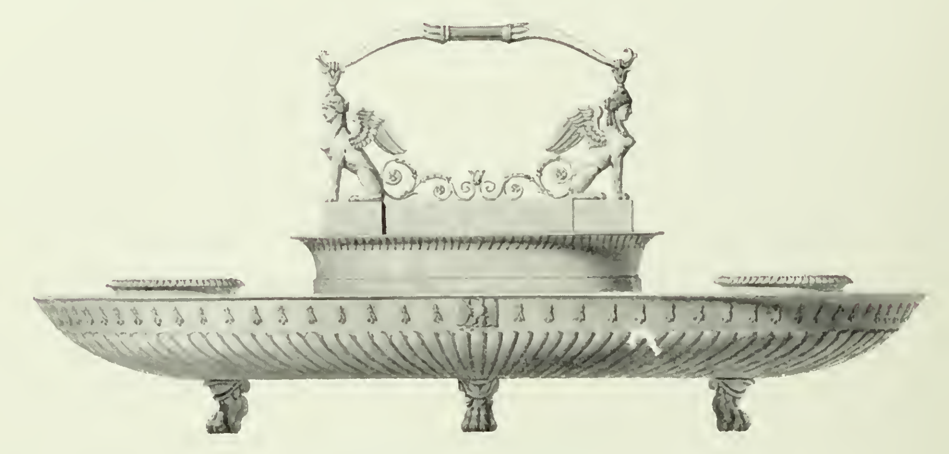
---

(1) Duc de Luynes. *Rapport sur l'industrie des métaux précieux à l'Exposition de* 1851, page 58.

tainement dessinée par Percier, et dont la composition ne manque pas de saveur, servait d'en-tête à la facture de Biennais.

Ces dessins d'un fini et d'une précision remarquables sont vraisemblablement d'un architecte, mais ne sont pas signés, et portent de la main de Biennais cette mention naïve : *J'appartiens à Biennais*. Mais, s'ils ne portent pas la signature de Percier qui travaillait pour Biennais, ils ont été certainement dessinés par lui ou par ses élèves. Les pièces d'orfèvrerie qu'ils représentent ont été toutes ou presque toutes exécutées.

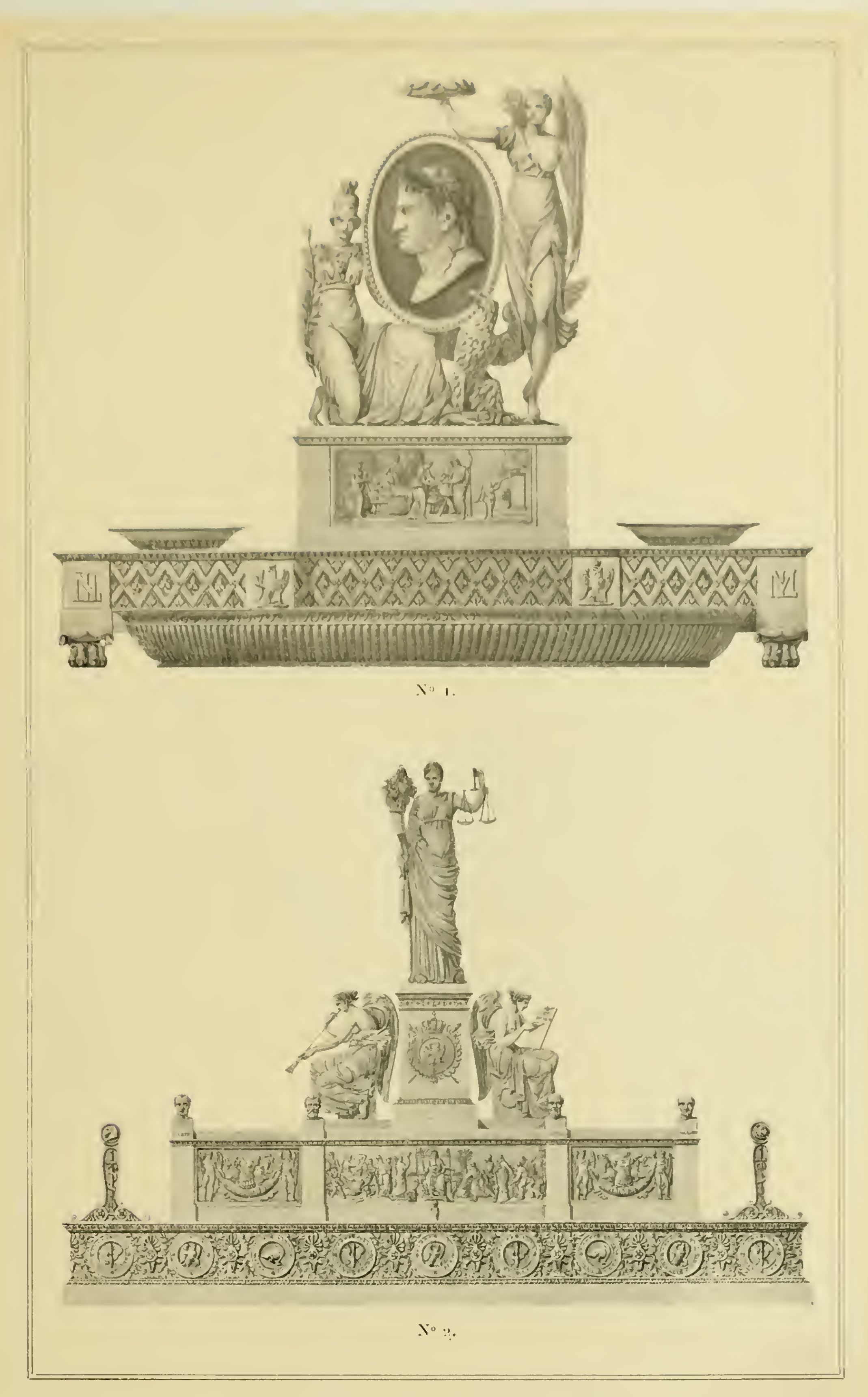
Nous en avons reproduit un certain nombre qui montrent bien le caractère et le style du Biennais. Ces dessins sont intéressants par les annotations qui les accom-



Encrier, œuvre de Biennais.

pagnent ; en voici un par exemple, qui est le projet d'une écritoire destinée à être offerte à l'Impératrice Marie-Louise après la naissance du roi de Rome : il représente assise au-dessus d'un soubassement une figure couronnée à laquelle une Victoire offre des couronnes. Sur le soubassement est un bas-relief dont une note nous fournit la description : « Sa Majesté l'Impératrice, qui vient de mettre au monde l'auguste enfant tant désiré par la France, le regarde d'un amour maternel ; alors, toutes les douleurs de l'enfantement disparaissent et sont remplacées par les grâces qui se répandent sur son visage. La France, qui tient l'enfant, le donne à Esculape, dieu de la santé ; à côté de ce dieu est Minerve, déesse de la Sagesse, qui doit former son éducation. A côté de Sa Majesté est Lucine, déesse qui préside aux heureux accouchements, et, près du piédestal sur lequel est une cassolette où brûlent des parfums, est un génie sonnant de la trompette pour annoncer cet événement. » Et l'orfèvre, satisfait de ces lignes descriptives, signe le projet comme tous ceux qui sont dans l'album : *Biennais, orfèvre de S. M. l'Empereur-roi.*

Il y a beaucoup d'écritoires dans cette curieuse collection de dessins, et l'or-



N° 1. Encrier de l'Impératrice Marie-Louise.
N° 2. Encrier de l'Empereur Napoléon Ier.

(Dessins de l'album de Biennais.)



Fontaine exécutée pour Napoléon Ier.
(*Dessin de l'album de Biennais.*)



Salières et moutardiers.

Dessins de l'album de Biennais.)



Soupière, cloche et réchaud, saucières et cafetières.

(Dessins de l'album de Biennais.)

fèvre, évidemment, dut en fabriquer des quantités pour la cour. Un, entre autres, qui est pour l'Empereur, représente une femme debout sur un piédestal et tenant en main les balances de la Justice et la corne de l'Abondance à ses pieds, deux autres femmes sont assises ; l'une écrit sur des tablettes les fastes du héros, l'autre sonne de la trompette. Sur le piédestal que surmontent les bustes de l'Hôpital,



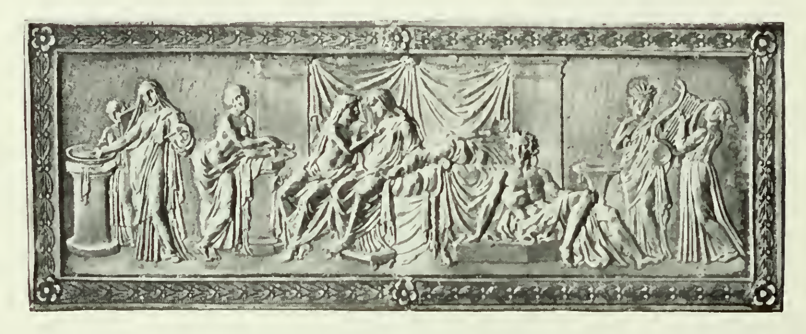
Table de toilette et ses accessoires.

(*Dessin de l'album de Biennais.*)

de Sully, de d'Aguesseau et de Colbert, est un bas-relief montrant Napoléon assis au milieu de personnages qui symbolisent, d'un côté, les travaux de la paix et des arts, de l'autre les nations de l'Europe prosternées devant l'Empereur ou accourant pour lui rendre hommage.

Il faut citer encore comme pièces d'orfèvreries exécutées ou non, et figurées dans le même recueil, des modèles d'un service de table destiné à l'Impératrice, un motif de milieu, des fontaines à thé, en grand nombre, et quelques-unes d'un

joli goût, des théières bizarres, des cassolettes à parfum, une salière double, représentant une Diane qui tient un arc, juchée sur un plateau que supportent quatre petits génies, un huilier, orné de la couronne impériale, et qui figure une Cérès colossale autour de laquelle de petites figures en relief offrent des palmes : Quoi encore? des ustensiles de toilette, des boites à pâtes et des boites à poudres, dont une est décorée d'un bas-relief représentant un mariage dans l'antiquité, avec des femmes en théorie, qui apportent des parfums ou jouent à des instruments... toute la série des emblèmes en vogue y passe. Biennais n'avait pas Prudhon sous la main pour vivifier de son souffle aimable ce cortège olympique, ces paraphrases



Bas-relief de Dupré, œuvre de Biennais.
(*Collection Bernard Franck.*)

ornementales d'une antiquité maussade traduite dans des modèles laborieusement conçus pour plaire aux goûts du moment.

Mais il ne faut pas médire de tout ce qui est sorti des mains de Biennais. Nous avons extrait de l'album du Musée des Arts décoratifs un certain nombre de pièces d'apparat aux formes architecturales et précises, telles que les huiliers et les moutardiers qui figuraient à cette époque sur les tables, plutôt comme décoration que comme pièces d'usage, et dont l'exécution devait être particulièrement précieuse ; d'autres plus simples représentées dans la planche n° 85 : soupières, salières, cafetières et réchauds qu'on retrouve encore aujourd'hui dans les familles qui ont conservé avec soin les orfèvreries de cette époque.

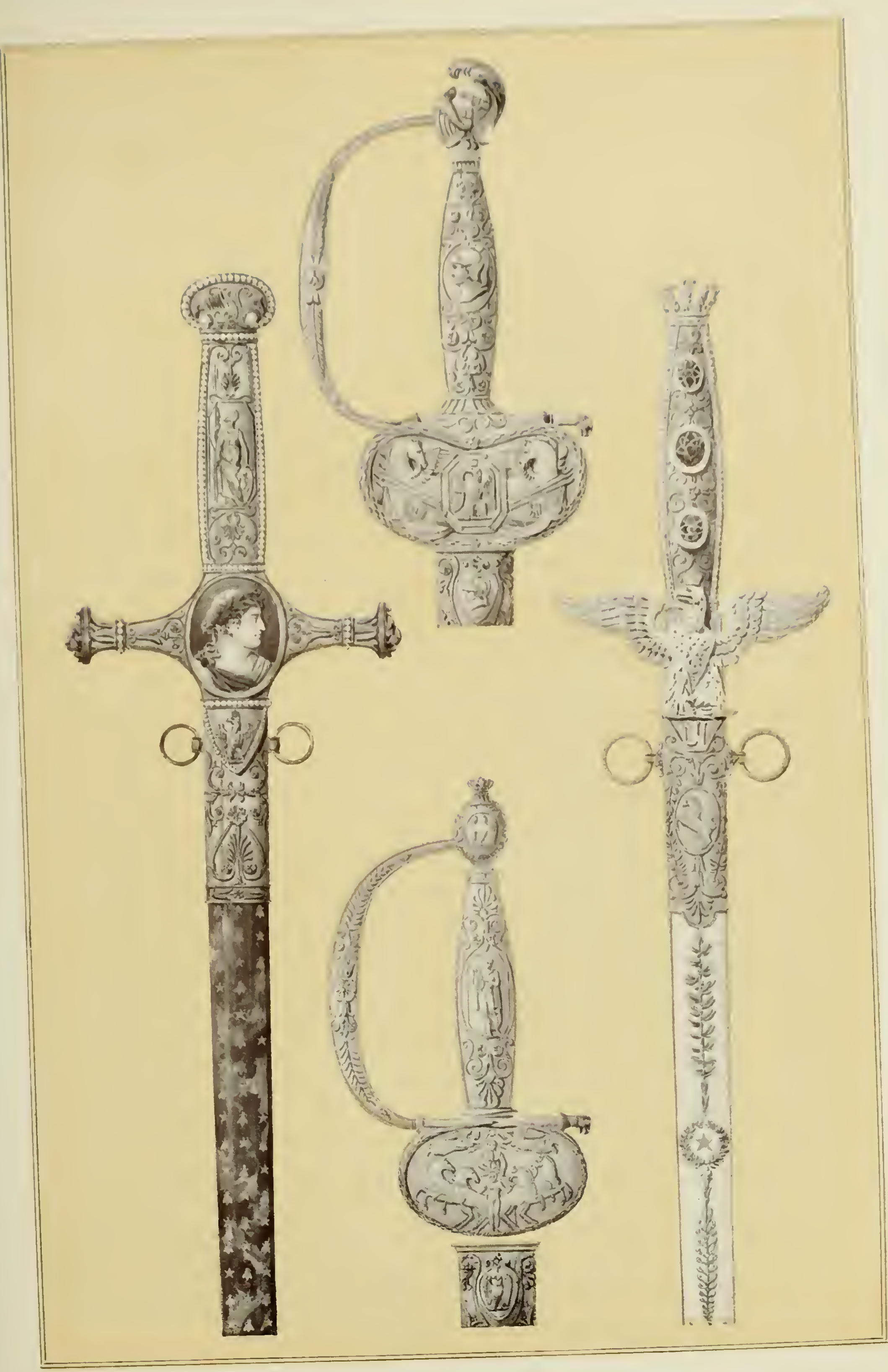
De son premier métier, Biennais était ébéniste et tabletier; il fabriquait des nécessaires et des objets de toilette, et nous n'avons pas trouvé sans plaisir le dessin d'une toilette en bois précieux munie de tous ses accessoires : aiguière, boîte à pommade, boîte à mouches, coffre à bijoux, girandoles, etc., qui nous ont paru de nature à donner la note de la multiplicité de ses aptitudes.

Si l'intéressant recueil des dessins de Biennais que possède le Musée des Arts décoratifs reflète bien l'esprit des orfèvreries de Biennais, les pièces exécutées sont rares, et le Musée centennal ne nous a offert qu'une seule pièce sortie de ses ateliers. Mais nous avons trouvé, dans la collection si bien choisie et si intéressante de M. Bernard Franck, des pièces exécutées par Biennais, qui ont



Miroir à main de Joséphine, navette de Marie-Louise, œuvres de Biennais.

(*Collection Bernard Franck.*)

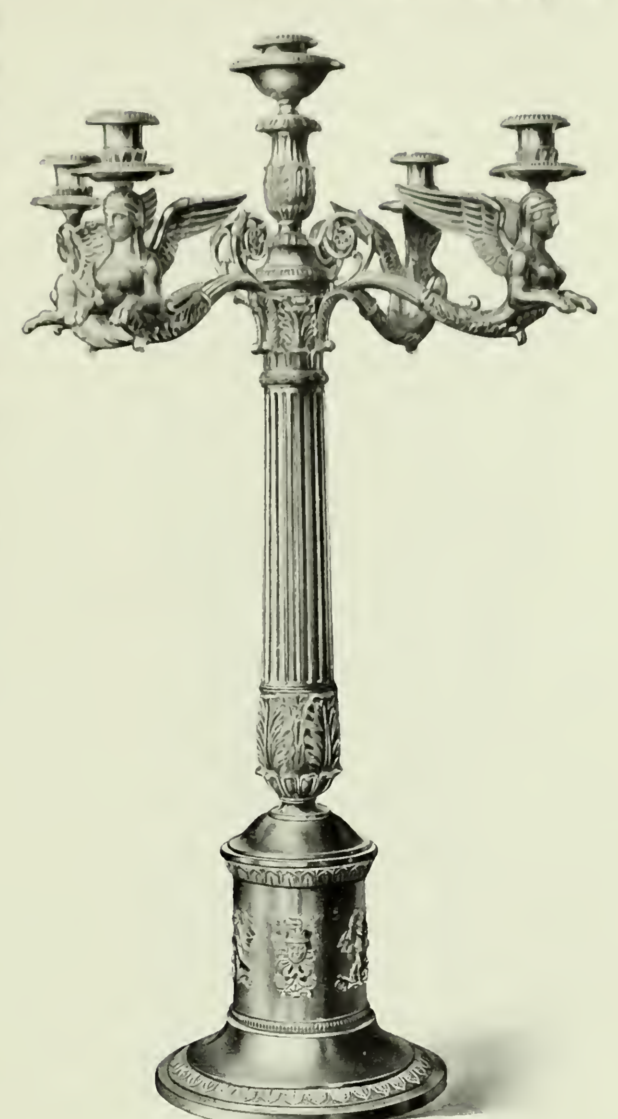


Glaives et épées de Biennais.
(Collection du Musée des Arts décoratifs.)

une valeur historique. Tel est le miroir à main de Joséphine. Le cadre de la glace est surmonté d'un aigle qui tient la foudre et le manche se termine par un autre aigle dont les ailes déployées accompagnent la moulure et l'encadrement. Sur le revers, une plaque finement ciselée et repoussée porte le chiffre de Joséphine entouré de cornes d'abondance.

Telle encore est la navette d'or qui fait partie d'un nécessaire de petits outils pour le travail à l'aiguille. Le coffret en bois des îles est décoré de palmettes d'argent incrustées, et au centre un bas-relief de Dupré. Page 88.

Par l'emploi des artistes habiles de son temps, des sculpteurs ou des médailleurs célèbres comme Dupré, Biennais était un précurseur et montrait tout l'intérêt que pouvait avoir la collaboration des sculpteurs aux œuvres des orfèvres.



Candélabre à cinq lumières.
(*Collection Bethman.*)



Flambeau.
(*Collection Artus.*)

Telle encore est l'épée de gala en or ciselé de l'Empereur Napoléon, que nous avons reproduite à la page 40 et que possède le Musée des Arts décoratifs. Le travail en est parfait,

l'ajustement précieux et la ciselure admirable. Cette œuvre de haut goût nous initie à la perfection de tout ce qui sortait de l'atelier de Biennais.

Dans ce même album se trouvent plusieurs projets d'armes de luxe faites pour l'Empereur ou pour les membres de sa famille. Les dessins sont d'une précision remarquable et semblent avoir été exécutés par Percier ou sous sa direction.



Somawar.
(*Collection Pillet-Will.*)

Les vitrines de l'Exposition centennale étaient riches en orfèvrerie de l'époque impériale, on y a pu voir des pièces typiques d'Auguste, d'Odiot, de Biennais.

Les collections Artus, baron de Bethman, comtesse Bréveau de la Gardie, Goldschmidt, Lebaudy, Odiot, Pillet-Will, Rosemberg, etc., avaient apporté une large contribution d'œuvres d'orfèvrerie de cette époque, qui ont permis à tous les visiteurs attentifs de se rendre compte avec exactitude et d'une manière assez complète de ce que fut l'argenterie au début du dix-neuvième siècle : l'Argenterie de Napoléon Ier.

Parmi les pièces exposées, nous trouvons une soupière appartenant à M. le baron de Bethman. Elle fut exécutée par Biennais sur les dessins de Percier. C'est une répétition de celle qu'il avait faite pour Joséphine, dont nous avons donné, à la page 36, la reproduction d'après un dessin de Percier. Celle-ci est identique de forme ; le bas-relief du corps de la soupière est le même ; le chiffre de Joséphine a été remplacé par une gerbe d'épis de blé, le couronnement est différent. Le pied de la soupière est surélevé par une embase à galerie décorée de palmettes, et le socle à huit pans décoré dans sa partie centrale d'un fin bas-relief représentant une scène nuptiale. L'architecture domine, c'est construit, mais ce n'est pas aimable, et la statuaire froide et rigide du temps se ressent trop des principes que David, dans son ardeur de se débarrasser de tout ce qui restait de l'ancien régime, avait mis à la mode.

Dans la collection de M. de Goldschmidt nous trouvons un milieu de table composé avec des figures de femmes drapées portant une corbeille ajourée et un candélabre à cinq lumières supportées par des branches se terminant par des figures de sphinx ailés, inspirées par le souvenir de la campagne d'Égypte. De la même époque est le flambeau dont le fût à pans est décoré au sommet de trois têtes égyptiennes.

Toutes ces œuvres sont académiques et sacrifient bien plus à l'imitation d'une antiquité mal comprise qu'à la fantaisie aimable et séduisante qui avait été pendant si longtemps l'honneur de l'orfèvrerie française. Les artistes du dix-huitième siècle avaient peut-être exagéré le rôle de la fantaisie, mais ils comprenaient mieux les droits de l'esprit et la légitimité du caprice.



Milieu de table.
(*Collection Goldschmidt.*)

Paul Mantz, l'homme de goût, l'érudit, le fin lettré, qui exprimait ses idées avec un charme si pénétrant, et qui, dans ses recherches sur l'orfèvrerie française, publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts*, a réuni les documents les plus intéressants sur cette époque, s'exprimait ainsi :

« Que la table où vous vous » asseyez tous les jours, que le » dressoir où brille dans sa pro- » preté reluisante votre modeste » argenterie, que la salle où, les » pieds sur les chenets, vous échangez avec vos amis les propos familiers, que » tout ce qui vous entoure, en un mot, vous tienne en joie le regard comme le » cœur, en ajoutant au vase où vous buvez, au flambeau qui vous éclaire, à la » montre qui vous dit l'heure, l'indispensable appoint de la grâce. Des géné- » rations entières ont vécu sur cette idée, elles lui ont dû non le bonheur mais » un peu d'oubli. Les orfèvres qui ont travaillé pendant les vingt premières » années de ce siècle ont trop dédaigné cet art qui consiste à charmer, à con- » soler la vie; ils ont prétendu mettre la majesté où elle n'a que faire, et dans

» la raideur gourmée de leurs conceptions solennellement copiées d'après des » modèles qu'ils n'ont pas compris, ils ont visé au style, et ils sont arrivés à » l'ennui (1). »

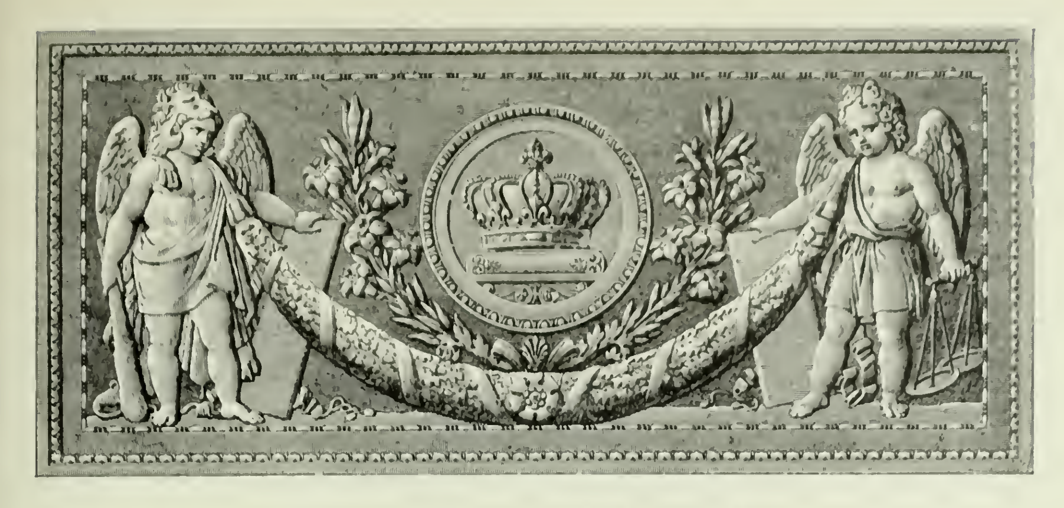
Le jugement est sévère. Il n'est pas moins vrai que les artistes qui ont provoqué, entretenu et développé le goût du public vers un retour aux formes et aux décors de l'antique, sont arrivés à créer un style dont la sévérité ne manque pas de noblesse, et dont les spécimens que l'on retrouve aujourd'hui ont le don de charmer encore les amateurs contemporains.

Plaise au ciel que les artistes du vingtième siècle qui commence soient aussi heureux que ceux du dix-neuvième, pour rencontrer avec cette unité de vue qui fit jadis notre force, une volonté supérieure, et des hommes assez bien inspirés pour donner à notre époque un style qui soit capable de provoquer et de retenir l'admiration de nos arrière-neveux.

(1) Paul Mantz, « *Recherches sur l'Orfèvrerie française* », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XII, page 254.



Soupière de Biennais.
(*Collection Bethman. — Musée centennal.*)

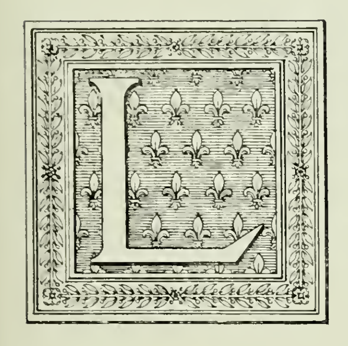


Tête de page du Livre du Sacre de Charles X.
(*Cabinet des Estampes.*)

CHAPITRE DEUXIÈME

La Restauration (de 1815 à 1830)

A la Cour de Louis XVIII : ni fêtes, ni art. — La duchesse de Berry. — L'Orfèvrerie aux expositions de l'Industrie, 1819 et 1823. — Odiot père. — Cahier et Fauconnier. — Sacre de Charles X. — Faux gothique et fausse renaissance. — Le succès du « plaqué », exposition de 1827. — Odiot fils, et le goût anglais.



Le roi Louis XVIII n'avait pas rapporté de l'exil les élégances de l'ancienne cour de France. La petite table de bois blanc dont il s'était fait suivre dans ses pérégrinations, et qu'il s'empressa, une fois installé aux Tuileries, de mettre en bonne place pour y ranger soigneusement ses livres au milieu des splendeurs du cabinet de travail de Napoléon, montra tout de suite à ses familiers quel dédain pour le luxe éprouvait le nouveau monarque à l'esprit philosophe et sceptique. Pour lui, les objets d'art allaient du bracelet en cheveux jusqu'au globe recouvrant des fleurs en papier. A coup sûr, ses vues personnelles ne le disposaient guère à adopter les idées de son impérial prédécesseur sur la nécessité gouvernementale de favoriser les industries somptuaires. D'ailleurs eût-il

professé les mêmes opinions qu'il aurait été fort embarrassé de les mettre en pratique : d'abord les finances de la France étaient trop appauvries; ensuite c'était une règle pour le nouveau régime de prendre en toutes choses le contre-pied de ce qui s'était fait sous l'Empire.

Au début du règne, cependant, il fallut bien consentir à quelques dépenses de transformation dans le palais, gratter les emblèmes, demander à Odiot ou à Biennais de remonter les tables royales de vaisselle plate, et faire disparaître les effigies trop abondantes et les devises du « général républicain, de l'usurpateur Bonaparte », qui apparaissaient partout, sur les assiettes, sur les surtouts, les écritoires, les mille ustensiles d'usage intime éparpillés dans toutes les chambres des Tuileries. On se borna à l'indispensable, rafistolant tant bien que mal ce qui existait déjà, continuant, quoi qu'on en eût, les formes empruntées aux architectes Percier et Fontaine, alourdies et dénaturées par des imitateurs sans talent. Le dessinateur Lafitte suffisait à cette tâche, et donnait de temps à autre le modèle d'une aiguière, le profil d'une buire, où l'on retrouvait les principes de l'excellent enseignement de son maître Vincent, et qui rappelaient le dessin correct et délicat de Percier. Mais combien rares étaient les occasions pour les orfèvres de se faire valoir à la cour! Bien que Louis XVIII eût conservé l'usage des « grands couverts » et que des dîners d'apparat fussent donnés parfois au palais, ces cérémonies restaient mornes et les décorateurs n'étaient point conviés à s'efforcer de leur donner de l'éclat. Le roi, absorbé par les préoccupations politiques, rendu morose par les infirmités, évitait les occasions de se produire. Quant à la noblesse, composée d'anciens émigrés qui en étaient restés aux colifichets de leur jeunesse, et qui n'admettaient rien de ce qui ne datait pas de l'ancien régime, elle ne s'intéressait pas à l'industrie contemporaine, et dénigrait tout ce qu'elle ne pouvait se dispenser d'acheter.

Par bonheur, dans cette cour « sans reine, sans goût, sans grâce, une mignonne princesse italienne, tombée tout à coup comme une pupille gâtée chez de vieilles gens », vint apporter le rayonnement de son esprit enjoué, et de ses goûts d'artiste. Ce fut la duchesse de Berry. Dès son arrivée en 1816, elle devint l'idole de Paris qui, suivant le mot du baron de Fremilly, « en fut aussi amoureux que son mari, ce qui n'était pas peu dire ». Cette blonde Napolitaine, avec la splendeur de son teint, ses cheveux soyeux, ses traits, point jolis, mais égayés par le sourire de sa lèvre presque toujours ouverte, était la bonté et la bienveillance même. La résidence du duc et de la duchesse de Berry était l'Elysée. La jeune femme sut s'y créer une petite cour aussi aimable que l'autre était austère et chagrine. Le lourd fardeau de l'étiquette ne pesait que très peu sur eux. « Les deux époux, dit » M. Imbert de Saint-Amand, se mêlaient à tous les incidents agréables de la vie » parisienne, aux fêtes, aux premières représentations; ils fréquentaient les » petits théâtres, ils visitaient les ateliers des principaux artistes qui reconnais-

» saient dans le duc le coup d'œil d'un véritable expert. La duchesse peignait, et
» son mari passait des heures à peindre à côté d'elle. Cette vie tranquille et bien
» remplie par les arts et la bienfaisance les rendait tous deux populaires (1). »
Quand la princesse sortait en voiture, elle faisait arrêter celle-ci à chaque instant

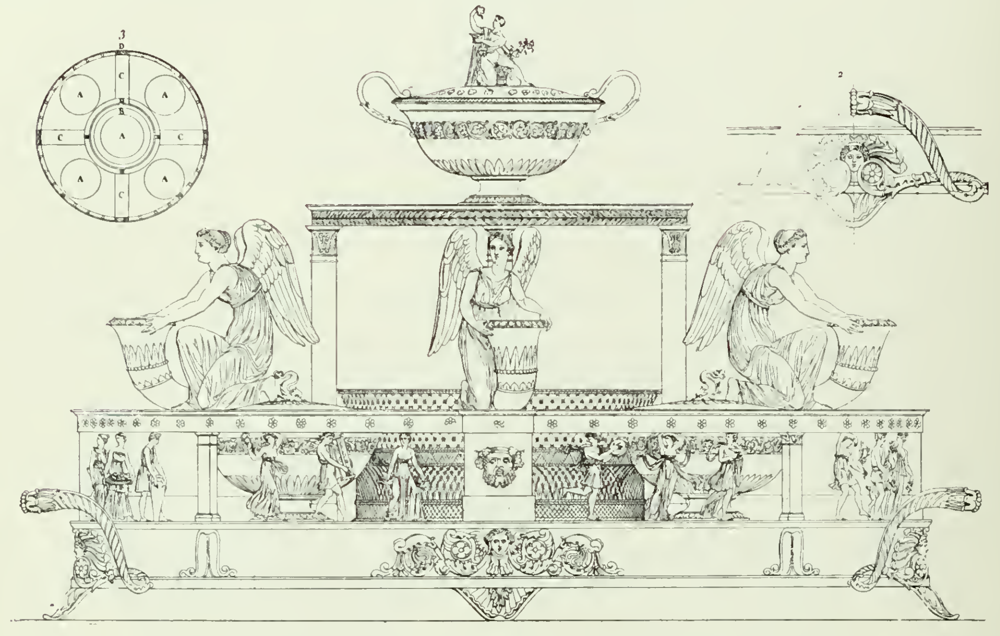


La Duchesse DE BERRY, en costume de chasse.
(*Miniature d'Isabey.*)

devant les boutiques où elle entrait, et, au retour, les laquais avaient peine à en extraire les objets qui y avaient été entassés. Ces sorties étaient ce que les douairières du faubourg Saint-Germain appelaient, « les dissipations de Madame ». Dans

(1) Imbert de Saint-Amand, *la Cour de Louis XVIII*, 1891. 1 vol. in-4°, page 406.

sa demeure, au palais de l'Elysée, au pavillon de Marsan, ou bien au château de Rosny, construit pour elle, les objets d'art du temps passé s'amoncelaient : vieux meubles, orfèvreries anciennes, boîtes d'or venues de Louis XVI, boîtes à mouches de M[me] de Pompadour, que lui avait offerts le roi Louis XVIII, tabatières peintes par Greuze, cassolettes, nécessaires, tout un assortiment d'antiquités vénérables ou élégantes qui témoignaient de son goût très personnel, car le bric-à-brac n'était pas encore inventé ; mais, en cela, elle fut une initiatrice. C'est elle d'ailleurs qui, en toutes choses, donnait le ton à la mode. On vantait ses services de table, « son incomparable vermeil » qu'Odiot avait exécuté. Ce fut elle qui, toujours accueillante pour les artistes et disposée à encourager l'originalité, prit sous sa protection l'orfèvre Fauconnier, et contribua à le lancer.



Déjeuner en vermeil offert par la Ville de Paris à la duchesse de Berry.
(*Dessin de Cavelier. Œuvre de Claude Odiot.*)

L'influence du duc et de la duchesse de Berry aurait pu être heureuse pour les arts, si elle avait pu s'exercer plus longtemps et plus largement. La cour ne donnant l'exemple ni des fêtes ni du luxe, ce fut la société de second rang, c'est-à-dire des banquiers, des bourgeois riches, qui s'en chargea. Lorsque M. de Rothschild éblouit Paris avec sa grande fête de mars 1821, il fit plus pour les arts et l'industrie, en une seule fois, que la maison royale en deux ans (1). « Quand on retrouve » aujourd'hui, sur son chemin, l'orfèvrerie de cette époque, on passe, dit le comte » de Laborde ; on ne peut s'habituer à considérer comme des objets d'art cette

(1) H. Bouchot, *le Luxe français sous la Restauration*, page 24.

» pauvreté de conception, cette sécheresse d'ajustement. L'absence d'à-propos » et le défaut de proportions de toutes ces pièces de rapport les fait jurer en- » semble : si le dessin de la composition est bon, l'exécution est fautive. On sent » que la vieille organisation de l'industrie n'est pas venue au secours de l'art (1). » L'absence de direction gouvernementale, voilà ce qui, selon le même écrivain, a perdu les industries de cette époque. « La Restauration, écrit-il encore, a confié » la direction des arts, pendant quinze ans, à quelques seigneurs qui se faisaient » pardonner leur incompétence par d'excellentes manières et les meilleures in- » tentions (2). » Sous leurs ordres, des fonctionnaires subalternes, sans goût, sans expérience, sans la moindre notion des principes nécessaires, crurent pouvoir, avec des règlements, devenir les inspirateurs des élégances et du progrès. On a payé cher cette erreur. Pour remplacer les anciennes corporations qui fonctionnaient d'elles-mêmes et ne demandaient qu'à s'amender, on avait imaginé toutes sortes d'institutions et de rouages administratifs, conseils de prud'hommes, chambres consultatives des arts et métiers, sociétés d'encouragement, brevets d'invention et de perfectionnement, quantité de corps, d'assemblées et d'états-majors, pour arriver à des résultats ne rappelant en rien l'ancien éclat des industries nationales. L'orfèvrerie avait été placée, par la loi du 19 brumaire an VI (9 novembre 1797), qui est encore en vigueur aujourd'hui, sous la tutelle de l'Etat, qui s'était déclaré le maître et le gardien de la marque, frappant un impôt, et soumettant l'orfèvre à une réglementation jalouse, à des visites domiciliaires rigoureuses. Les quatre poinçons de jadis avaient été réduits à deux, celui de l'Etat et celui de l'orfèvre. Les droits de garantie perçus par l'Etat avaient été fixés à 20 francs par hectogramme d'or et à 1 franc par hectogramme d'argent. En outre, le fabricant devait payer les droits d'essai à raison de 3 francs pour les ouvrages d'or ou dorés, et de 80 centimes pour les ouvrages d'argent. Comme l'a dit le duc de Luynes (3), la loi de brumaire a presque paralysé certaines branches de l'industrie de l'orfèvrerie, qui n'ont échappé à l'anéantissement que par des prodiges d'ingéniosité. Le Gouvernement de la Restauration ne songea pas même à rien modifier, il acceptait le fait acquis.

Louis XVIII abandonna donc à ses fonctionnaires le soin de « faire progresser » les arts et l'industrie, et pensa que rien ne valait mieux, sous ce rapport, que de se laisser conduire. Ne donnait-il pas suffisamment la preuve, quand il le fallait, de sa bienveillance pour les artistes? N'avait-il pas mis la croix de la Légion d'honneur sur la poitrine de l'orfèvre Odiot comme récompense d'avoir valeureu-

(1) Comte de Laborde, *Rapport sur les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de* 1851, page 200.
(2) *Ibid.*, page 201.
(3) Duc de Luynes, *Rapport sur les métaux précieux à l'Exposition universelle de* 1851, page 23. « Il a été bien souvent question depuis cent ans de reviser cette loi de brumaire et les assemblées législatives ont eu plus d'une fois à examiner ce problème qui est infiniment complexe. Si cette loi a des inconvénients, elle a aussi ses avantages, et c'est pourquoi sans doute on a mis tant de lenteur à l'améliorer. »

sement défendu Paris en 1814, en qualité de colonel sous les ordres du général Moncey? N'avait-il pas gratifié les peintres Gros et Gérard du titre de baron? De même, il accepta, sans résistance aucune, de suivre la tradition inaugurée par la Révolution et continuée par l'Empire, quand son ministère lui proposa d'ouvrir la cinquième Exposition nationale de l'industrie en 1819.

Cette Exposition eut lieu dans les salles et dans la cour du Louvre. On y compta 1662 exposants (1), dont 21 orfèvres. Parmi ceux-ci brillaient, toujours au premier rang, Odiot et Biennais. Quant à Auguste, nous avons vu qu'il avait dû depuis plusieurs années se retirer des affaires. Deux ou trois, dont la réputation commençait, se signalaient par des œuvres à effet, Cahier, Fauconnier, Mention, etc. Les autres étaient, pour la plupart, des orfèvres spécialisés dans les ouvrages en doublé ou en plaqué, genre de fabrication qui prenait alors une extension considérable, et dont il sera question plus loin. Les principaux étaient Levrat et Papinaud, Christofle (2), qui avait imaginé un système de « doublé à froid » que le jury apprécia. Ils s'efforçaient de rivaliser avec les plaqués anglais par le bon marché d'une production, de plus en plus abondante, obtenue par de nouveaux moyens industriels; reçurent une médaille d'argent : Levrat et Papinaud, Pillioud à qui fut décernée une médaille de bronze pour ses soudures en argent, et le « fini » de ses œuvres; Tourrot, Chatelain et Cie, etc. (3).

L'orfèvrerie d'art proprement dite était représentée à l'Exposition de 1819 par un ensemble d'œuvres plus importantes qu'on aurait pu le croire, après ce que j'ai dit de la pénurie du Trésor, de l'indifférence de la Cour pour le luxe, et de l'hostilité de la noblesse pour les manifestations nouvelles de l'industrie.

Parmi les pièces qui figuraient à l'Exposition de 1819, Odiot avait présenté un grand service de vermeil du prix de 300000 francs, exécuté pour la princesse polonaise Braniska; un déjeuner qui fut trouvé de la plus délicate exécution, et dont la Ville de Paris fit l'acquisition ensuite pour l'offrir à la duchesse de Berry, à l'occasion de la naissance du duc de Bordeaux (4); un encrier, qui fut envoyé par Louis XVIII au pape Pie VII; une Vierge d'argent destinée à Notre-Dame de Paris; une statue en argent d'*Henri IV enfant*, d'après Bosio; un riche service du prix de 800000 francs, appartenant au roi de Naples, Ferdinand Ier.

Il avait également exposé une œuvre de grande allure exécutée en 1817. C'était une châsse en argent du poids de 467 marcs, soit 130 kilos, destinée à contenir les restes vénérés de saint Vincent de Paul (5). Puis, un encrier

(1) Il y avait eu 1 422 exposants à celle de 1806. — Celle de l'an X n'en avait réuni que 540.

(2) Christofle (Isidore), fabricant de boutons en doublé, était l'oncle et le beau-frère de Charles Christofle qui, en 1842, par la création de l'industrie de l'orfèvrerie argentée par les procédés galvaniques, devait porter un coup si terrible à l'industrie du plaqué.

(3) *Le Bazar Parisien* ou *Annuaire raisonné de l'Industrie parisienne*, 1re année, 1821. 1 vol. in-18.

(4) Voir page 100.

(5) La châsse de saint Vincent de Paul n'est plus en France. Elle est aujourd'hui en Angleterre.

d'Apollon et les Neuf Muses dont l'ornementation architecturale rappelait le style de Percier : Apollon au centre, et en arrière, sur un socle demi-circulaire, les Neuf Muses en bas-relief (1). Un second rappel de médaille d'or récompensa les efforts de l'orfèvre.



Châsse de saint Vincent de Paul.
(*Œuvre de Cl. Odiot.*)

Odiot était alors dans tout l'épanouissement de sa maîtrise et avait envoyé les pièces les plus intéressantes de sa fabrication.

Robert Lefebvre, peintre distingué de l'époque, nous a laissé de lui un portrait daté de 1822, que l'obligeance de son petit-fils, M. Gustave Odiot, nous a permis de reproduire. L'orfèvre est à sa table de travail avec des dessins sous la main; près de lui, figurent les pièces sorties de ses ateliers qu'il estimait le plus. Ce portrait était destiné dans sa pensée à faire pendant à celui de Thomas Germain, dont Largillière nous a laissé la vivante image et qui, sorti de la collection d'Odiot, a figuré dans ces derniers temps à l'Exposition des Cent portraits. En même temps, M. G. Odiot nous permettait de reproduire l'atelier de son grand-

(1) Edouard Foucaud, *les Artistes illustres*, 1841. 1 vol. in-8°, page 404.

père dans la rue Lévêque, où ses ouvriers, appliqués à leur travail, ont bien la physionomie de leur temps; leur application au travail, l'atmosphère de calme et de sérénité du milieu, la simplicité du matériel disent assez que c'est surtout à l'habileté manuelle de l'ouvrier de l'époque que devait être attribuée la perfection des œuvres sorties des mains d'Odiot, et contrastent avec le matériel mécanique,



Encrier. — Apollon et les Muses.
(*Œuvre de Cl. Odiot.*)

le mouvement et la fièvre de nos ateliers modernes. Au plafond est suspendue la croix de la Légion d'honneur; ses collaborateurs avaient bien le droit de s'enorgueillir de la distinction donnée à leur chef.

A l'Exposition de 1819, le Jury signalait dans son Rapport que Claude Odiot avait exposé les modèles en bronze de différentes pièces d'orfèvrerie qu'il avait exécutées en argent sous l'Empire et la Restauration, et dont il avait projeté de *donner la collection au Gouvernement pour servir à l'instruction des fabricants d'orfèvrerie.*

La collection complétée fut exposée en 1823; et lorsque peu de temps après, cédant sa maison à son fils Charles, M. Odiot quittait les affaires, il réalisa son projet, et écrivit au grand Référendaire de la Chambre des pairs une lettre pour lui communiquer ses intentions :

« Monsieur,

» Je suis décidé à donner de mon vivant et de suite au Musée des Arts mo-
» dernes du Luxembourg trente pièces en bronze exécutées de la même manière



Portrait de CLAUDE ODIOT, par Robert Lefèvre.
(Collection Gustave Odiot.)



Atelier d'Odiot, en 1822, rue Lévêque. Butte Saint-Roch.

(Collection Gustave Odiot.)





Défense de la Barrière de Clichy, en 1815, par Horace Vernet.
Cl. Odiot, colonel de la Garde Nationale, reçoit les ordres du Maréchal Moncey.

» que je fabriquais mon orfèvrerie, et qui m'ont valu la médaille d'or à toutes
» les Expositions qui ont eu lieu depuis leur création, sous le Consulat jusqu'au
» 15 août 1827, époque où j'ai cessé de fabriquer, et un vase d'argent qui démontre
» l'effet que produisent les ornements adaptés avec des vis non apparentes sur
» un fond bruni.

» Pour ces divers ouvrages, j'ai été secondé pour les dessins, par MM. Pru-
» dhon, Moreau, Garneray et Cavelier; pour les modelages, par MM. les Acadé-
» miciens Chaudet, Dumont et Roguier, artistes de la plus grande distinction.

» Je donne aussi à la Galerie du Luxembourg mon tableau représentant la
» *barrière de Clichy* par M. Horace Vernet, et un dessin encadré, lequel repré-
» sente les différentes pièces qui ont été exécutées dans mon établissement.

» Oserai-je vous prier, Monsieur le Duc, de faire part de ma proposition à
» MM. les Pairs de France et d'obtenir leur acceptation?

» J'ai l'honneur d'être, etc...

» Odiot père. »

Le tableau d'Horace Vernet rappelait la part active que l'orfèvre Odiot, alors chef de bataillon de la garde nationale, avait prise à la défense de la barrière de Clichy, contre les troupes alliées, le 30 mars 1814. Il est curieux de voir que, du premier au dernier jour, les orfèvres se sont trouvés mêlés à tous les événements de notre Histoire. Sous l'ancien régime, ils ont leur place au Conseil des Finances, ils rendent la justice consulaire, ils administrent la Ville de Paris. Plus tard, ils siègent à l'Assemblée Constituante; enfin, au temps de l'invasion, ils font le coup de feu contre les Prussiens (1).

La collection des pièces d'orfèvrerie qu'Odiot donnait à l'État fut acceptée avec empressement, et déposée au Musée du Luxembourg où elle resta longtemps dans les galeries du Musée consacrées à l'exposition des œuvres des artistes vivants, jusqu'à l'époque où les aménagements des services de la Chambre haute obligèrent le Gouvernement à transférer les tableaux et les statues dans le nouveau Musée édifié dans le jardin du Luxembourg, en bordure de la rue de Vaugirard. Mais les orfèvreries d'Odiot ne purent y trouver place. Elles furent alors transportées au Louvre et mises en dépôt dans les réserves, car les règlements en vigueur ne permettaient pas d'exposer au Louvre des œuvres dont les auteurs vivaient encore, et les arts industriels n'avaient pas encore forcé les portes de notre grand Musée national. Elles furent oubliées dans les armoires qui les renfermaient, et y seraient encore, si la création du Musée des Arts décoratifs et son installation au Louvre, dans les salles du Pavillon de Marsan, n'avait fourni l'occasion de les remettre en lumière, et de leur donner leur véritable place pour remplir les intentions de leur généreux donateur.

---

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'Orfèvrerie française*. Gazette des Beaux-Arts, tome II, page 243.

La Direction des Beaux-Arts les fit sortir des réserves où elles étaient reléguées depuis si longtemps, et les confia aux soins de l'Union centrale, pour les exposer dans les galeries consacrées aux œuvres du dix-neuvième siècle.

Cette collection comprend trente pièces d'orfèvrerie exécutées en bronze, et un seau à rafraîchir en argent, auquel Claude Odiot attachait une grande importance, parce que, dans sa pensée, cette pièce, exécutée en métal précieux, en tout point semblable à celles qu'il faisait d'ordinaire, devait servir à *démontrer l'effet que devaient produire les ornements adaptés avec des vis non apparentes sur des fonds brunis*. C'est la présence de cette pièce en argent au milieu des autres pièces d'orfèvrerie exécutées en bronze, qui fit prendre au Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs la résolution de les recouvrir de métal précieux pour leur donner la même apparence et le même éclat que le seau à rafraîchir que Claude Odiot avait donné comme spécimen des orfèvreries qu'il fabriquait alors.

C'est grâce à cette libéralité qu'il nous est permis aujourd'hui de reproduire un certain nombre de ces œuvres et de constater leur perfection; leur dépôt dans les salles du Musée des Arts décoratifs, en les mettant à la disposition du public, fournira à nos confrères l'occasion d'admirer la conscience qui animait leurs devanciers.

Parmi les plus intéressants, nous avons choisi, pour les reproduire, le grand vase dont la panse est décorée d'une suite de danseuses inspirées des vases antiques; puis deux seaux à rafraîchir, dont l'un, en métal précieux, était celui qu'Odiot signalait dans sa lettre au Grand Référendaire comme spécimen de l'effet que produisent les ornements en mat sur le fond bruni. Il est accompagné, dans la planche de la page 115, d'une jardinière, d'un sucrier à couvercle et de deux salières. Un huilier décoratif avec une figure de Léda caressant un cygne d'une main et de l'autre retenant une écharpe volante qui, par un gracieux mouvement, constitue l'anse traditionnelle d'un huilier (page 117); une salière avec une colonne accostée de deux figures de femmes portant des corbeilles; puis deux grandes soupières avec leurs plateaux, deux saucières également sur plateaux, et la cuiller à sauce, face et revers, dont le décor est d'une finesse extraordinaire, et enfin un satyre monté sur un socle décoré de trois enfants musiciens, en bas-relief. Le satyre porte une couronne qui sert de support à un vase de cristal destiné à recevoir une veilleuse.

En 1823, les procédés électro-chimiques n'existaient pas, et il est certain qu'Odiot, s'il les avait connus, aurait donné à son œuvre son véritable aspect. D'ailleurs, ses pièces, quoique exécutées en bronze, étaient fabriquées de la même manière que les pièces d'orfèvrerie de l'époque, avec le même soin et la même perfection; la ciselure en était précieuse, et la monture d'une précision extraordinaire. Il faut les avoir maniées, démontées et remontées, comme nous avons eu l'occasion de le faire, pour leur donner leur parure nouvelle, pour apprécier l'ha-



Vase Bacchanale, œuvre d'Odiot.
(Collection du Musée des Arts décoratifs.)

Cette pièce, comme les suivantes et toutes celles qui sont sorties des mains d'Odiot, fait partie des modèles appartenant à cette maison et à ses successeurs, qui s'en réservent la reproduction exclusive.





Deux seaux à glace. — Jardinière. — Sucrier à couvercle. — Deux salières.
Œuvres de Cl. Odiot.

(Collection du Musée des Arts decoratifs

bileté des orfèvres qui, sous la direction d'Odiot, avaient exécuté des œuvres aussi parfaites.

Mais, comment les orfèvres de la période impériale, délaissant les procédés en usage au dix-septième et au dix-huitième siècle, avaient-ils été amenés à



Huilier avec une figure décorative de Léda, œuvre de Cl. Odiot.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

renoncer au travail du marteau, aux procédés de la retreinte et du repoussé qui avaient donné tant de souplesse, de charme et d'élégance aux œuvres de leurs devanciers, et à se rapprocher du travail des bronziers par l'emploi de la fonte ciselée?

La Révolution et les guerres du premier Empire avaient fait disparaître les ouvriers habiles formés à la grande école du dix-huitième siècle; la suppression

des corporations, l'abolition de leurs privilèges, avaient détruit les traditions. Plus de maîtrise, plus de long apprentissage, plus de chef-d'œuvre obligatoire.

Lucien Falize, dans le Rapport magistral qu'il fit sur l'Exposition de 1889, disait à propos de la suppression des corporations : « C'était la liberté pour tous,



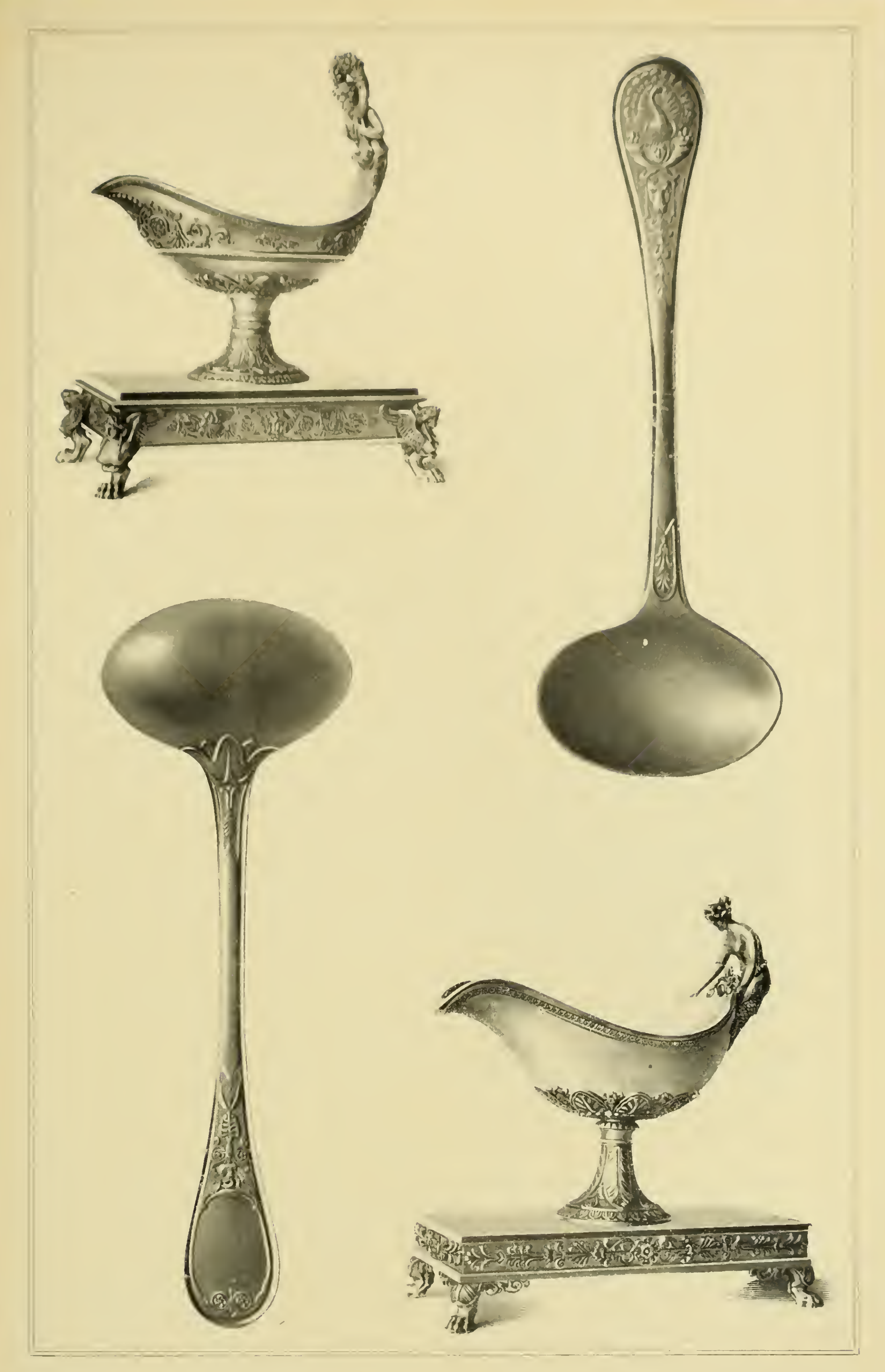
Salière décorative, œuvre de Cl. Odiot.
(Collection du Musée des Arts décoratifs.)

» le droit au travail sans entrave, sans contrôle : mais l'orfèvre n'en demandait pas » tant. Cette liberté lui fut ruineuse ; elle apporta le désordre dans son art, et le » compromit à ce point qu'après cent ans, il se retrouve à peine, et n'est pas » revenu à l'état où la Révolution l'avait surpris et frappé. »

Lorsque la tourmente s'apaisa, les ateliers des orfèvres avaient été fermés pendant longtemps ; les apprentis et les compagnons, enrôlés dans l'armée ou envoyés aux frontières, avaient oublié le métier. Où retrouver les ouvriers dis-



Deux soupières sur plateau, œuvres de Cl. Odiot.
(Collection du Musée des Arts décoratifs.)



Deux saucières avec leurs cuillers, œuvres de Cl. Odiot.

(Collection du Musée des Arts décoratifs.)

persés? Comment remplacer ceux que la mort avait fauchés? La mode avait changé. L'engouement pour l'antiquité, les conseils du peintre David, les inventions des architectes Percier et Fontaine, ayant converti le public aux formes régulières et rigides, avaient fait oublier les conseils du caprice qui avait fait le charme des œuvres du dix-huitième siècle, pour obéir aux lois sévères de la géométrie; à de nouvelles interprétations, il fallait de nouveaux procédés. C'est l'époque de la monture à froid, et la main-d'œuvre des bronziers si admirée pour leurs tours de force, la régularité de leurs ajustements, la précision de leur ciselure, avaient exercé une influence décisive sur les orfèvres. On comprend qu'alors, privés des ouvriers qui auraient conservé les traditions du métier, dominés par le goût qui prévalait, les orfèvres aient subi l'influence des bronziers et recherché dans leur collaboration de nouveaux moyens d'expression. D'ailleurs, Odiot s'était associé avec le ciseleur-bronzier Thomire, dans les œuvres importantes qu'il avait exécutées avec son concours pour la cour impériale.



Support de veilleuse, œuvre de Cl. Odiot.
(*Musée des Arts décoratifs.*)

Si Odiot fut influencé par son collaborateur, il ne faisait que suivre le mouvement commencé par Auguste, l'orfèvre du roi Louis XVI, dont les ateliers avaient survécu à la Révolution, et qui eut le mérite d'avoir fabriqué les premières pièces qui signalaient la résurrection de l'orfèvrerie sous le premier Empire. C'est à son initiative qu'est dû le cachet spécial qui la caractérise et qui tenait aux procédés d'exécution. Presque toutes les pièces de cette époque sont remarquables par la façon dont les ornements en relief se détachent en mat sur un fond poli comme un miroir.

Nous avons fait un choix des pièces les plus typiques qui attestent le talent des artistes qui les composaient. Leur froideur, inaperçue autrefois et qui nous frappe aujourd'hui, n'empêche pas de reconnaître dans la fabrication une grande habileté, et dans les figures et dans les ornements des qualités de conscience et de perfection devenues bien rares aujourd'hui.

A l'Exposition de 1819, son concurrent, Biennais, avait un vase d'argent de forme Médicis orné de bas-relief en vermeil et décoré de trophées. C'était une sorte de carte d'adieu au public, car il passait la main et se retirait des affaires. Par contre, son successeur, Cahier, avait pour ses débuts voulu attirer violemment l'attention par des pièces donnant du premier coup toute sa mesure et qui le mirent d'emblée en haute faveur. Il avait présenté une fontaine monumentale de forme élégante ne mesurant pas moins de cinq pieds six pouces. « L'heureux rapport » qui existe entre les différentes parties de son ensemble, la sage distribution » des ornements, la pose noble et gracieuse des figures, enfin l'accord parfait » qui règne dans la composition, l'ont fait considérer comme la pièce d'orfèvrerie » la plus remarquable de l'Exposition de 1819. Pour donner à son auteur un témoi- » gnage de sa satisfaction, le Jury lui a décerné la médaille d'or. »

Cette pièce avait été exécutée par Cahier sur les dessins de M. Lafitte, dessinateur du Cabinet du roi, et ciselée par M. Buisson.

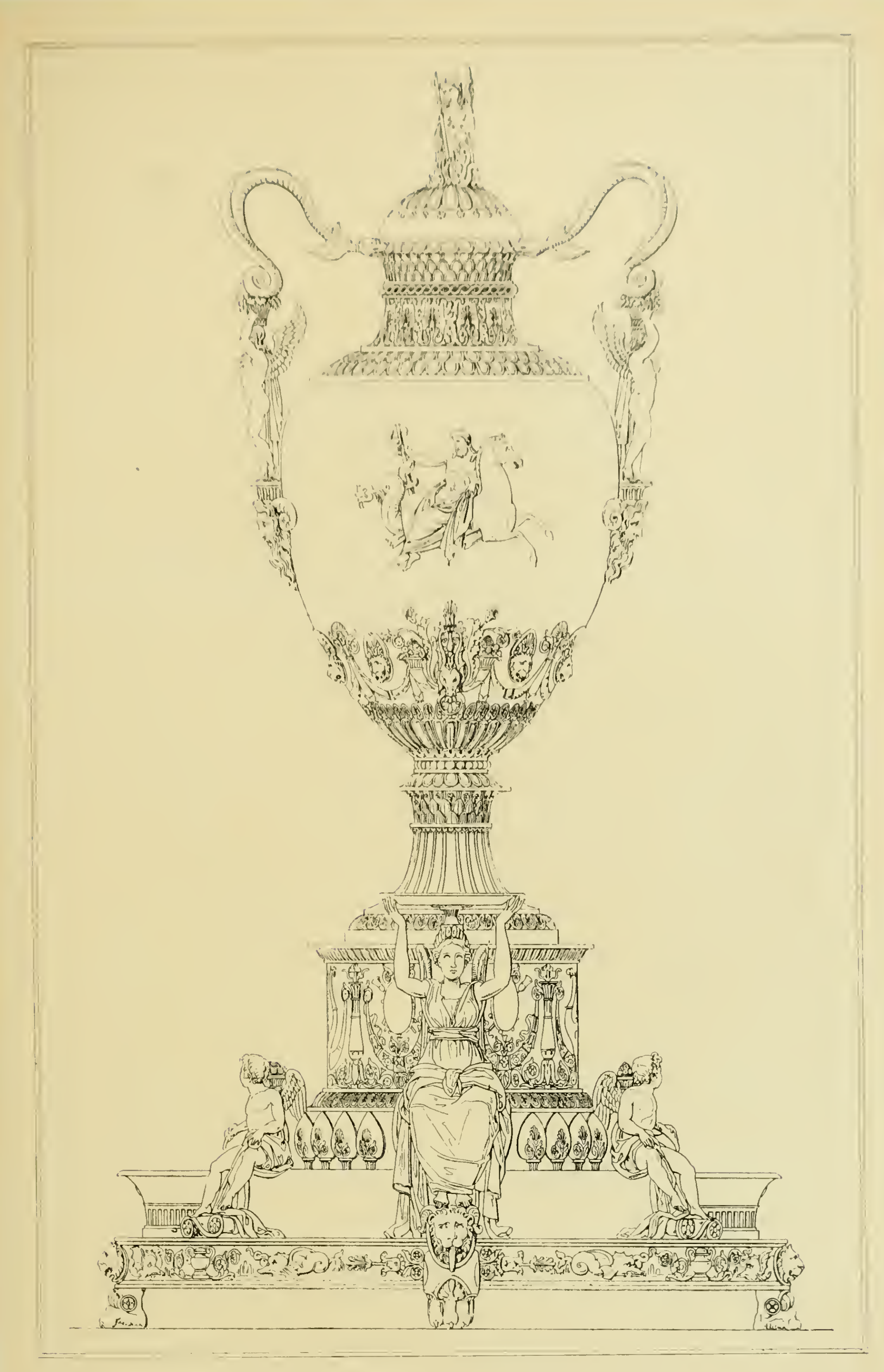
La gravure que nous donnons ici la représente de face, et montre les recherches apportées à la composition et l'ingéniosité peut-être un peu puérile de l'artiste pour trouver un motif de décor dans la réunion, sur le socle de la fontaine, de deux sucriers accostés de génies ailés, de deux plateaux supportés par des femmes pour mettre les théières à portée des robinets, et enfin, enchâssées dans une galerie circulaire, les cuillers rangées symétriquement et dont les cuillerons formaient une mouluration à oves palmés.

Néanmoins, c'était un gros effort : on comprend l'admiration du Jury. Mais, comme toutes les pièces créées en vue d'une Exposition, celle-ci ne trouva pas d'acheteur.

A côté de cette pièce principale, il y avait d'autres œuvres exécutées également avec tout le soin possible, et qui attestaient le désir de l'orfèvre d'échapper au pastiche du style Empire, notamment une aiguière avec son plat d'argent et un bas-relief figurant *la Cène* d'après la fresque de Léonard de Vinci, dont Lafitte avait fourni le dessin. Un ciseleur, alors en grande réputation, Soyer, s'était chargé du travail. Cahier obtint une médaille d'or.

Enfin, un orfèvre qui allait bientôt monter au premier rang, Fauconnier, artiste des plus intéressants, et l'une des figures les plus sympathiques parmi les chefs d'industrie de cette époque, indiquait par quel effort d'originalité il prétendait ouvrir des voies naturelles à la profession qu'il exerçait avec une ardeur aussi désintéressée que passionnée. Fauconnier était fils d'un pauvre orfèvre de Longwy en Lorraine. Il était venu fort jeune à Paris pour se perfectionner dans son état, et avait débuté comme ouvrier chez Odiot, où il était devenu assez promptement chef d'atelier. Puis, s'étant marié, il s'était établi grâce à l'appui de son patron qui l'avait en grande affection (1).

(1) Fauconnier demeurait en 1811 rue du Bac, n° 58, comme successeur de la veuve Gaultier. En 1813, son adresse était rue Saint-Dominique, n° 39; nous le retrouvons cependant encore rue du Bac, 58, passage Sainte-Marie, dans les *Annuaires de l'Industrie* de 1821.



Grande fontaine décorative avec sucriers et cuillers.

Œuvre de Ch. Cahier.

Bien qu'il ne fût ni dessinateur, ni sculpteur, il possédait au plus rare degré l'intelligence de son métier, et était orfèvre jusqu'au bout des ongles. Pas une pièce ne sortait de ses mains qu'elle n'eût reçu un cachet particulier d'exécution excellente. Il savait « faire parler le métal », et ce don, cette qualité qu'on ne possédait plus guère de son temps, il sentait confusément qu'il était difficile de les faire valoir avec les formes plus ou moins rigides qui étaient à la mode. C'est pourquoi il rêvait d'une orfèvrerie mouvementée et pittoresque. La protection de la duchesse de Berry devait lui permettre de réaliser son rêve; cette duchesse, voulant faire un présent au peintre Girodet, chargea l'orfèvre d'exécuter un vase d'argent sur la panse duquel il s'agissait de reproduire en bas-relief divers tableaux de l'artiste, c'était la première commande importante faite à l'élève d'Odiot. La manière dont il s'en acquitta lui valut tous les suffrages, et bientôt la Cour le chargea d'exécuter un grand vase d'un mètre de haut qui devait être offert au Sultan. Nous retrouverons Fauconnier à l'Exposition de 1823, avec une belle variété d'objets dans lesquels son imagination s'était donné carrière.

Une remarque qui a son intérêt à propos de cette exposition de l'industrie de 1819, c'est la préoccupation du gouvernement de rechercher et de signaler les collaborateurs inconnus des ouvrages exposés par les fabricants. Une circulaire du Ministre de l'Intérieur appelait, en effet, dans les termes suivants l'attention des préfets sur les mérites des modestes artisans qu'on risquait trop souvent de laisser dans l'ombre : « Faites-vous rendre compte des découvertes qui pourraient » avoir amené, depuis dix ans, une amélioration notable dans une branche quel- » conque de l'industrie manufacturière de votre département, et signalez-moi les » savants, les artistes, les ouvriers auxquels on en est redevable. Un mécanicien, » un simple contremaître, ou même un ouvrier doué d'un esprit observateur, ont » quelquefois, par d'heureuses découvertes, élevé tout à coup des manufactures » au plus haut degré de prospérité. Ces hommes industrieux cherchent rarement » la fortune; ils s'oublient eux-mêmes et ne songent qu'aux progrès de l'industrie. » Le plus modique salaire est, pour l'ordinaire, tout le prix qu'ils recueillent de » leurs importants travaux. Ce sont ces artistes, que le roi a voulu honorer par » son ordonnance du 9 avril dernier... » La date de ces recommandations et de cette sollicitude explique la recherche de popularité qui animait le gouvernement de la Restauration. Elles étaient, il est vrai, dictées par les meilleurs sentiments d'humanité et de justice. Mais il faut reconnaître aussi qu'elles mirent dès lors les jurys des Expositions aux prises avec une difficulté qui parut jusqu'à ces dernières années presque insoluble, et qui n'est pas encore complètement tranchée à l'heure présente, difficulté qui découle naturellement des conditions nouvelles faites à l'industrie depuis la Révolution. L'embarras du jury de 1819 fut extrême, et le comte de Laborde en a traduit les perplexités avec sa verve habituelle dans les lignes suivantes : « Vous récompensez les produits de l'établissement dans son

» chef; si vous allez plus loin, si vous faites dans le succès la part de l'artiste, du » contremaître, de l'ouvrier, qui empêchera le souffleur de la forge, ou le portier, » qui tire complaisamment le cordon, de réclamer leur part de récompense? » Voyez quel désordre dans la hiérarchie, quelle atteinte à la subordination, quel » appel jeté à toutes les prétentions. Où trouver un jury qui se croira assez éclairé » sur les mérites, en quelque sorte secrets de la fabrication, pour procéder à » cette répartition? Vous en remettez-vous au chef de l'établissement? Dans » quelle position le placerez-vous vis-à-vis de ses ouvriers? La famille industrielle » est-elle donc déjà si unie qu'une nouvelle cause de discorde, jetée au milieu » d'elle, soit bien utile? Voilà tout ce qui se disait avec raison en 1819, tout ce » qu'on répéta moins bruyamment en 1823 et 1827... Mais l'intervention de l'art » dans l'industrie prit, à partir de cette époque, une proportion telle que tous les » esprits pratiques convinrent que, dans une certaine mesure *et dans des cas* » *exceptionnels*, l'artiste avait sa valeur propre et son mérite à part, dignes d'être » récompensés en dehors et à côté du fabricant qui, selon lui, l'exploitait (1). » L'orfèvrerie étant, de toutes les industries, celle qui a le plus souvent recours au talent des artistes, celle qui devait être la plus intéressée dans ce problème qui se posait déjà à ce moment, je n'ai pas à en parler davantage ici, mais je devais le signaler, car il a eu sa répercussion sur l'histoire de notre profession pendant tout un siècle; je me bornerai à une simple réflexion : l'Etat avait su nettement apercevoir au début les deux tendances contraires qui s'affirmaient : d'une part l'art porté par l'accroissement des acquéreurs d'objets de luxe à se faire industriel, d'autre part l'industrie poussée par les progrès de la fabrication et les goûts du public à se faire artiste. Pourquoi, alors, l'Etat s'opposa-t-il si fâcheusement à la fusion de l'art et de l'industrie qui devait fatalement se faire tout au moins dans les expositions? Aux artistes, il défendit de se faire industriels, aux industriels il ne sut aucun gré de se faire artistes, et, accumulant les contradictions, tandis que le jury de l'industrie marchait dans la voie du progrès en ouvrant les bras aux artistes, l'Etat et le jury des beaux-arts, son interprète, acceptant les limites créées par des vanités aveugles, proscrivaient impitoyablement les artistes qui avaient eu le malheur de passer pour un jour, pour une œuvre seulement, dans le camp de l'industrie. Une fois cette limite franchie, l'artiste était marqué d'une tache indélébile, c'était un *artiste industriel*, et l'entrée du salon du Louvre, des galeries du Luxembourg, aussi bien que du bureau des commandes faites par l'Etat, lui était à tout jamais interdite (2). Voilà ce que firent le gouvernement de la Restauration et tous ceux qui le suivirent jusqu'au seuil du vingtième siècle. Si les progrès des Arts décoratifs, et, en premier lieu, de l'orfèvrerie, ont été

(1) Comte de Laborde, *Rapport sur les beaux-arts en* 1851, page 232.
(2) Comte de Laborde, *Rapport sur les beaux-arts en* 1851, page 230.

lents, après les désastres et la Révolution, la cause principale en est peut-être là.

Le 25 août 1823 fut ouverte une nouvelle Exposition de l'Industrie : c'était la deuxième du règne de Louis XVIII. Elle comprenait 1 648 exposants, et seulement 7 orfèvres parmi lesquels on comptait Odiot, Cahier, Fauconnier, Lebrun. On admira beaucoup une psyché de toilette en or et en argent qu'Odiot avait fabriquée avec le souci visible de sortir du style Empire, et dont l'ornementation attestait une recherche d'élégance presque souriante. Par un piquant contraste, le même orfèvre montra des couvre-plats de pur style Louis XV, qu'il avait faits d'après des modèles anciens pour appareiller certaines pièces de l'argenterie du duc de Penthièvre.



Service du duc de Penthièvre.
Soupière aux écrevisses faite au dix-huitième siècle.
(*Collection de la Maison Odiot.*)

Nous avons retrouvé dans les archives de la maison Odiot, qui a bien voulu les mettre à notre disposition, deux des pièces du service du duc de Penthièvre exécutées par Claude Odiot, ainsi qu'un dessin d'origine d'une pièce exécutée sous Louis XV par un des orfèvres célèbres de cette époque. C'était une soupière à griffes d'écrevisses, avec un couvercle surmonté d'un groupe représentant un oiseau de proie tenant un perdreau dans ses serres et posé sur une terrasse formée de feuilles de chêne et d'épis de blé.

Le couvre-plat d'Odiot avait la forme d'une cloche à quatre lobes encadrant, dans des rinceaux Louis XV, des panneaux en bas-relief représentant des canards et des mouettes pêchant au bord de l'eau. Le dôme est surmonté d'un groupe important de poissons d'eau douce et d'eau de mer, avec des engins de pêche et des herbes marines. Le grouillement des poissons, les enlacements ingénieux des filets et des nasses en osier, en font une œuvre de sculpture plus qu'un travail

d'orfèvre, mais quel effet amusant devait produire sur les convives une pièce aussi monumentale.

La seconde pièce était un réchaud surmonté d'une cloche ronde, les griffes formées par des pieds de céleri dont les branches s'enlacent deux à deux pour



Service du duc de Penthièvre, œuvre de Cl. Odiot.
1. Cloche ovale surmontée d'un groupe de poissons.
2. Cloche ronde avec bas-reliefs sur un réchaud.
(*Collections de la Maison Odiot.*)

former les anses. La cloche est ronde, ayant la même ordonnance que la cloche ovale, des panneaux avec des bas-reliefs de pêche, et le dôme orné d'un groupe de poissons et de légumes.

L'interprétation du style du dix-huitième siècle était parfaite, et Odiot, en s'inspirant des modèles de Penthièvre qu'il avait sous les yeux, avait trouvé le moyen de faire une œuvre personnelle qu'on pouvait confondre avec les ori-

ginaux. Il obtint un troisième rappel de la médaille d'or. Ce fut la dernière Exposition où il parut, car il se retira des affaires quatre ans après, en 1827, et laissa sa maison à son fils Charles Odiot. Il vécut encore de longues années, jouissant de sa renommée universelle et d'une considération qui allait autant à l'orfèvre éminent qu'il avait été qu'à l'homme privé dont on honorait le caractère et les vertus. Il mourut en 1850, à quatre-vingt-sept ans.



Carte d'adresse de Ch. Cahier, en 1819.
(*Collection Henri Vever.*)

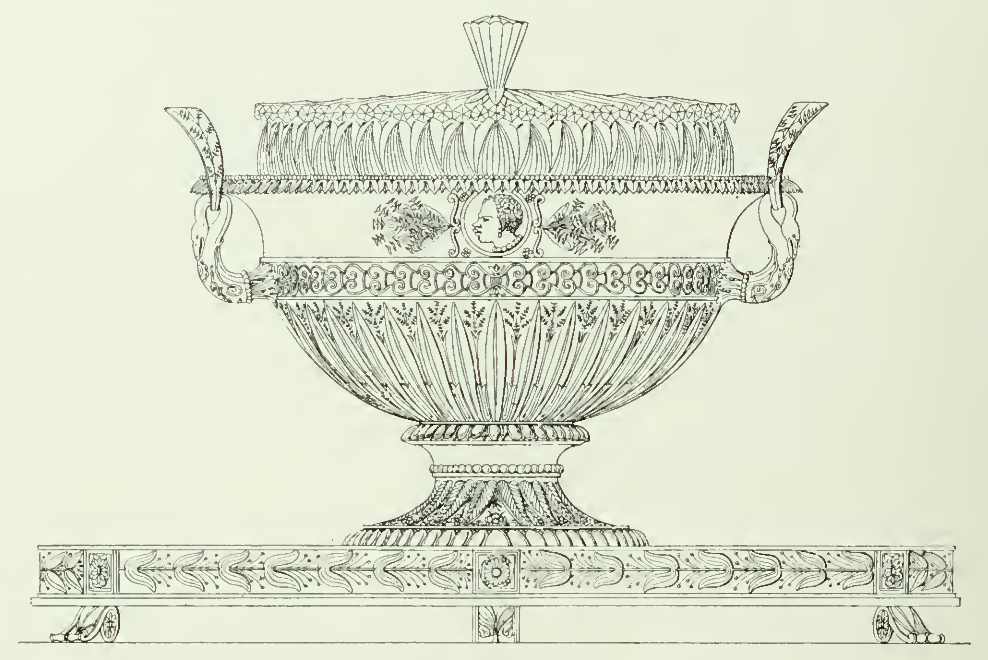
Cahier obtint lui aussi un rappel de médaille d'or. Nommé orfèvre du Roi, il avait exposé en 1819 des ouvrages considérables par leur importance et leur travail. Une carte d'adresse de Charles Cahier, qui date de cette époque et que nous avons trouvée dans la collection de M. Henri Vever, mentionne son nouveau titre et ses récompenses à l'Exposition de 1819.

Nous avons donné plus haut la description d'une immense fontaine à thé en forme de vase avec tous les accessoires du service portés sur des plateaux ornés de figures de génies et de femmes ailés, qui lui avaient valu la plus haute récompense.

Charles Cahier, qui avait débuté sous l'Empire, avait exécuté, en 1806, un grand reliquaire en cuivre doré destiné à renfermer la couronne d'épines qui avait été restituée à Notre-Dame de Paris, par ordre de Napoléon Ier. Le Trésor de la Cathédrale possédait également un certain nombre de pièces de cet orfèvre, telles qu'un soleil d'argent, un calice en vermeil, un ciboire, deux burettes, une aiguière avec son bassin, également en vermeil. Cahier faisait avant tout de l'orfèvrerie religieuse; aussi devint-il l'homme de la situation, l'artiste le plus auto-

risé, auquel on allait confier, sous la Restauration, le soin de refaire les vases sacrés des églises, honteuses de leur pauvreté. Cahier fit paraître alors beaucoup de zèle et d'activité (1).

Parmi de nombreuses pièces d'orfèvrerie d'usage qu'il avait exposées, on remarquait également un grand bol monté sur son plateau de forme ovale. Une tendance nouvelle de décoration avait frappé ses contemporains, et nous en trouvons la trace dans une description de l'époque : « Cette pièce capitale est » d'un très beau contour; ses ornements bien disposés et d'un grand intérêt » ont le mérite rare d'être neufs sans cesser d'être de bon goût. Ils sont une » nouvelle preuve que les artistes s'abusent, lorsqu'ils croient ne pouvoir rien

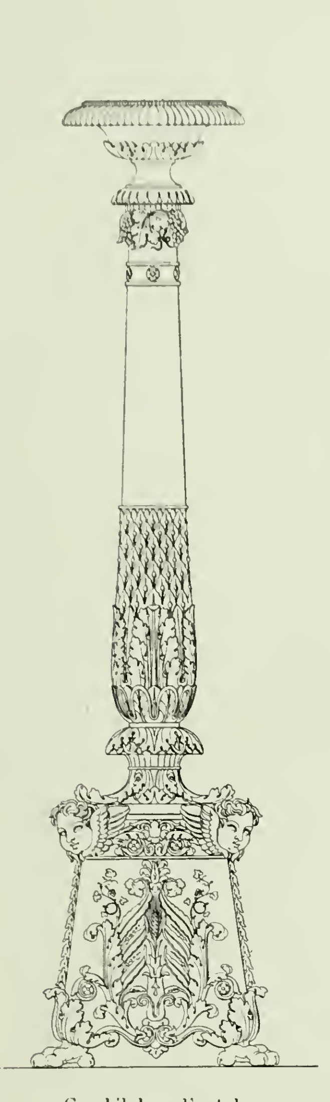


Soupière sur plateau.
(*Œuvre de Ch. Cahier.*)

» trouver de mieux ni même de comparable aux motifs qu'ils ont pris en » affection et qu'ils ne se lassent pas de reproduire. La *Nature* est une mine » féconde qu'ils n'exploitent pas assez; en la consultant davantage, ils éten- » draient les limites dans lesquelles ils se tiennent continuellement. Le règne » végétal surtout leur offrirait des motifs susceptibles de produire le plus grand » effet, et qui, en les affranchissant de la routine qui les maîtrise, donneraient » à leurs productions ce caractère d'originalité qui leur manque trop sou- » vent. » C'étaient là de bons conseils, mais qui ne furent guère suivis, et nous attendrons jusqu'à la fin du siècle pour les voir pris en considération.

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'Orfèvrerie française*, Gazette des Beaux-Arts, tome XIV, page 411.

A l'Exposition de 1823, il exposait des pièces importantes : une aiguière pour le service de l'Église et un grand plat d'argent ornés de bas-reliefs traités avec un talent supérieur. Lafitte en avait fourni les dessins, et Soyer, ciseleur très habile, l'avait aidé de son talent; nous donnons dans la même planche un chandelier d'autel, et une aiguière à bas-relief représentant l'ivresse de Noé.



Candélabre d'autel.
(*Œuvre de Ch. Cahier.*)



Aiguière.
(*Œuvre de Ch. Cahier.*)

Dans la planche 135, nous donnons également deux crosses d'évêques et une aiguère avec son plateau, deux burettes et une sonnette exécutées sur les dessins de Charles Normand, architecte, mais dont le caractère ne s'éloigne pas de l'école de Percier.

« L'année suivante, l'artiste se vit chargé, en qualité d'orfèvre du Roi, d'un travail d'un genre particulier.

« Lorsque le Gouvernement fit transférer à Saint-Denis diverses reliques royales, l'ongle du pouce de Louis XIV, un ongle de pied de Henri IV, une touffe de cheveux de Marie de Médicis, ce fut Cahier qui exécuta les trois coffrets en vermeil pour renfermer ces restes vénérés. Bientôt après, Louis XVIII étant mort, ce fut encore Cahier qui fut chargé d'exécuter les plaques en vermeil qui furent posées sur son cercueil, de même que la boite où l'on avait placé le cœur et les entrailles du Roi. Il eut à s'occuper ensuite de l'exécution des vases qui servirent au Sacre de Charles X, dont il demanda les dessins à Laffitte, son inspirateur ordinaire. Ces œuvres sont encore conservées dans la cathédrale de Reims; nous en donnons la reproduction

à la page 143 : le calice, l'aiguière et les plateaux des offrandes, la Sainte-Ampoule ainsi que la châsse destinée à la recevoir (1). »

Son exposition, très remarquable, lui valut les éloges du Jury et un rappel de médaille d'or.

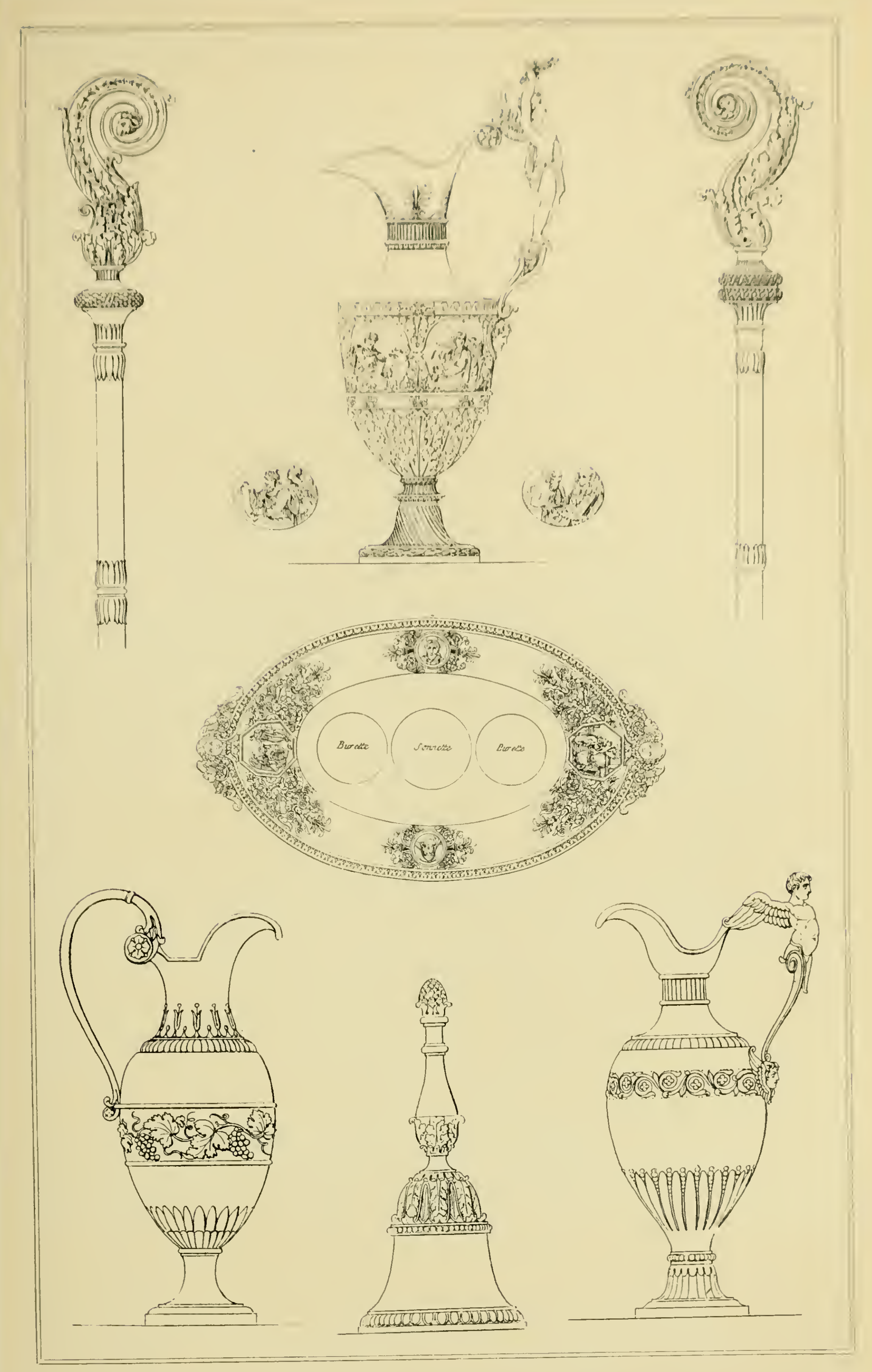
Cahier exposa encore en 1827, et se tint toujours au premier rang. Sa maison était ancienne. Il figurait déjà dans l' « Azur » de 1811 sous la rubrique d'Eglisier et demeurait quai des Orfèvres, 58. Nous avons dit plus haut qu'il avait acheté en 1819 le fonds de Biennais et continuait le genre de fabrication de son prédécesseur, s'inspirant encore des imitations de l'antique, mais cherchant à donner à ses souvenirs classiques plus de liberté et d'originalité. Dans cette voie, il était poussé par son frère, le Père Cahier, archéologue distingué qui ne tarda pas à l'entraîner dans l'étude des types anciens de l'orfèvrerie gothique; mais, malgré ses efforts, il ne réussit pas à faire fortune, et il dut fermer ses ateliers pour entrer dans la maison alors toute nouvelle de Poussielgue-Rusand qui devait donner plus tard une si belle impulsion à l'orfèvrerie religieuse en s'entourant des hommes les plus remarquables de son époque, les architectes Viollet le Duc, Questel, Bœswilwald père, Constant Dufeu, etc..., qui restauraient les cathédrales, et lui faisaient exécuter des travaux importants.

Mais le grand succès de l'Exposition de 1823 fut pour Fauconnier qui, entre autres pièces extrêmement intéressantes, présenta une aiguière destinée au baptême du duc de Bordeaux ainsi que divers vases et une fontaine à thé.

Fauconnier, qui obtint une médaille d'or en 1823, ne reparut plus aux Expositions. Ce n'était pas lassitude de sa part ni défaut d'activité. Bien au contraire, il continuait la lutte avec énergie, et produisait patiemment, en artiste d'une conscience à toute épreuve, des ouvrages dont aucun motif mercantile n'aurait pu lui faire hâter l'exécution qu'il voulait jusqu'au bout parachever, sans penser une minute à établir la balance entre les frais et le bénéfice. Nature enthousiaste et véritablement artiste, dit M. Ferd. de Lasteyrie (2), le brave Fauconnier n'épargnait rien pour la perfection de ses œuvres. Malheureusement, il était plus riche de talent que d'argent, et c'était en outre un très mauvais calculateur; si bien qu'il trouva moyen de perdre 10000 francs sur la commande d'un vase qu'on devait offrir au Sultan. On chercha à l'en dédommager par celle d'un service de table pour la famille royale, mais cela ne suffit pas à le remettre à flot. Ses affaires, mal gérées, allaient de mal en pis; si bien que le jour vint où le pauvre grand orfèvre se vit exproprié de tout son matériel. Heureusement qu'alors, il y avait encore en France quelques vrais grands seigneurs. Le duc de Montmorency, digne héritier d'un illustre nom qui devait s'éteindre avec lui, fit secrètement ra-

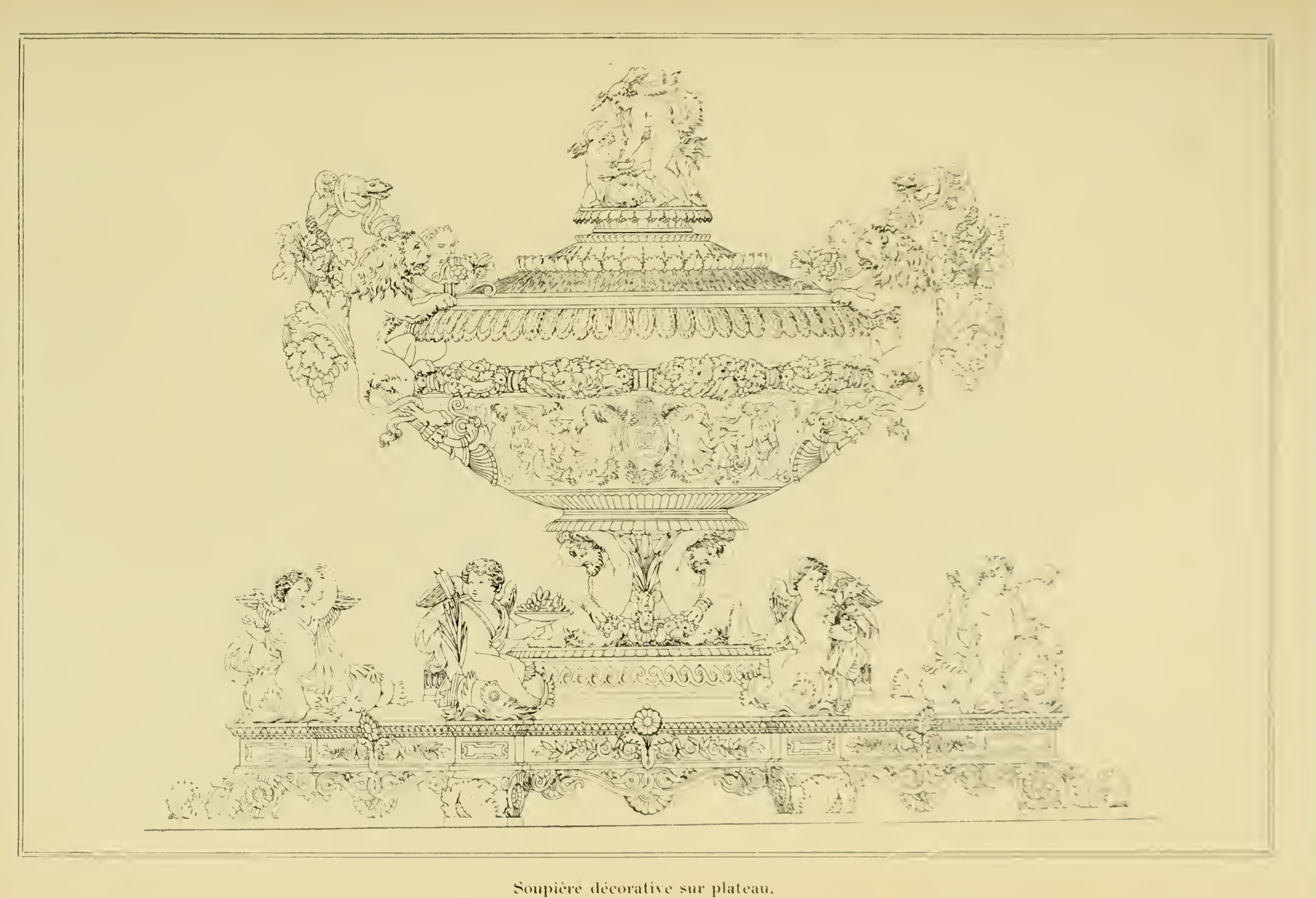
---

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'Orfèvrerie française*. Gazette des Beaux-Arts, tome XIV. page 412.
(2) Ferdinand de Lasteyrie, *Histoire de l'Orfèvrerie*, 1877. 1 vol. in-18, page 303.



Orfèvrerie d'église. — Crosses. — Aiguière. — Burettes et plateau.

(Œuvres de Ch. Cahier.)



Soupière décorative sur plateau.

(Composition de Chenavard, exécutée par Fauconnier.)

cheter le matériel vendu aux enchères, pour le rendre à celui qui en savait faire un si bon usage.

Il eut pour collaborateurs intermittents le sculpteur Chaponnière, mort trop jeune, l'ornemaniste Chenavard, l'architecte Gameron, et Tamisier, un des ciseleurs les plus habiles de cette époque où la ciselure était encore si mal comprise. Le sculpteur Barye, qui entrait chez lui au sortir du régiment en 1821, fit une soixantaine de modèles d'animaux qu'il ne signait pas, et que Tamisier ciselait. Fauconnier, qui les exposait en 1823, ne les signa pas non plus, et le rapporteur du Jury, dans un rapport en quatre lignes, lui décernait une médaille d'or (1).

Il avait demandé également à Barye son concours pour le grand vase qu'on devait offrir au Sultan, dans la décoration duquel entraient plusieurs figures de lions.

Il s'était adressé à Chenavard pour la composition d'une soupière qu'il destinait à l'Exposition. Le dessin nous en a été conservé dans un recueil de décoration publié en 1833. C'était déjà l'influence du romantisme qui se faisait sentir, et Chenavard, dont l'imagination exubérante ne s'arrêtait pas devant les nécessités de la fabrication ni le prix de l'exécution, avait entassé dans cette composition assez de figures et assez d'ornements pour former dix groupes et autant de pièces différentes.

Le duc de Luynes, dans son substantiel rapport de 1851, a parlé de Fauconnier sur un ton en quelque sorte attendri, et a cité avec admiration quelques-unes de ses pièces, telles qu'une fontaine à thé, un huilier dans le style de Percier et de Fontaine, qui malgré « leur peu d'importance matérielle sont considérées comme ce que l'on a fait de plus parfait dans ce genre ». Il déclare que le service qu'il fit pour le duc d'Angoulême, « simple d'ornements et de composition, était d'une exquise pureté de forme et de profils » (2).

Faisons la part des choses. Il est entendu que les éloges donnés par les rapporteurs d'exposition à leurs contemporains ont besoin d'une mise au point spéciale pour s'accorder avec nos propres points de vue, après cent ans de distance. Il n'en est pas moins certain que Fauconnier, orfèvre d'élite sous la Restauration, exerça sur son art une influence des plus heureuses. Il résista de toutes ses forces contre l'invasion des modes anglaises qui sévissaient alors en France, et c'est lui qui créa les premières pièces de style Renaissance que le mouvement romantique inspira. Il a tracé la voie où s'engagèrent après lui Wagner et Froment-Meurice. Il avait formé d'excellents ciseleurs, outre Tamisier

(1) « M. Fauconnier, à Paris, rue du Bac, n° 38, a exposé une belle aiguière qui a servi pour le baptême du duc de Bordeaux, et trois vases dont un forme une fontaine à thé. Cet artiste s'occupa avec succès du perfectionnement de son art : on lui doit une collection de bons modèles pour l'imitation de divers animaux. Le Jury lui décerna une médaille d'or. » Exposition de 1823; Rapporteur : Vte Héricart de Thury.

(2) Duc de Luynes, *Rapport sur les métaux précieux en* 1851, page 61.

que nous avons cité plus haut. Fauconnier s'était adjoint Mulleret, puis Wechte qui devait devenir une des gloires de l'orfèvrerie française. Il eut pour élèves et uniques héritiers, ses neveux Joseph et Auguste Fannière qui, durant cinquante ans, devaient faire tant d'honneur à ses leçons, et prendre rang parmi les premiers orfèvres de notre temps. Les services rendus par un tel homme à notre profession ne doivent pas être oubliés.

Le dernier grand ouvrage de Fauconnier est un vase monumental, en argent doré, haut de quatre pieds, qui fut offert par souscription au général La Fayette. La forme rappelle une amphore antique montée sur un piédestal qui est orné de bas-reliefs figurant la Fédération de 1790, et qui est flanqué de quatre figures allégoriques : la Liberté et la Loi, la Force et la Justice. Sur la panse du vase, une inscription votive « La France à La Fayette » est soutenue par deux génies ailés ; le col est entouré d'une couronne civique, et le culot décoré de feuilles et de fleurs empruntées à la flore du Nouveau Monde. Cette œuvre importante acheva d'épuiser les ressources du malheureux orfèvre. Vainement, Madame Adélaïde, pour lui venir en aide, lui avait donné un atelier dans un de ses hôtels ; il mourut quelques années après dans une telle indigence qu'il ne laissa pas, a-t-on dit, de quoi payer ses funérailles.

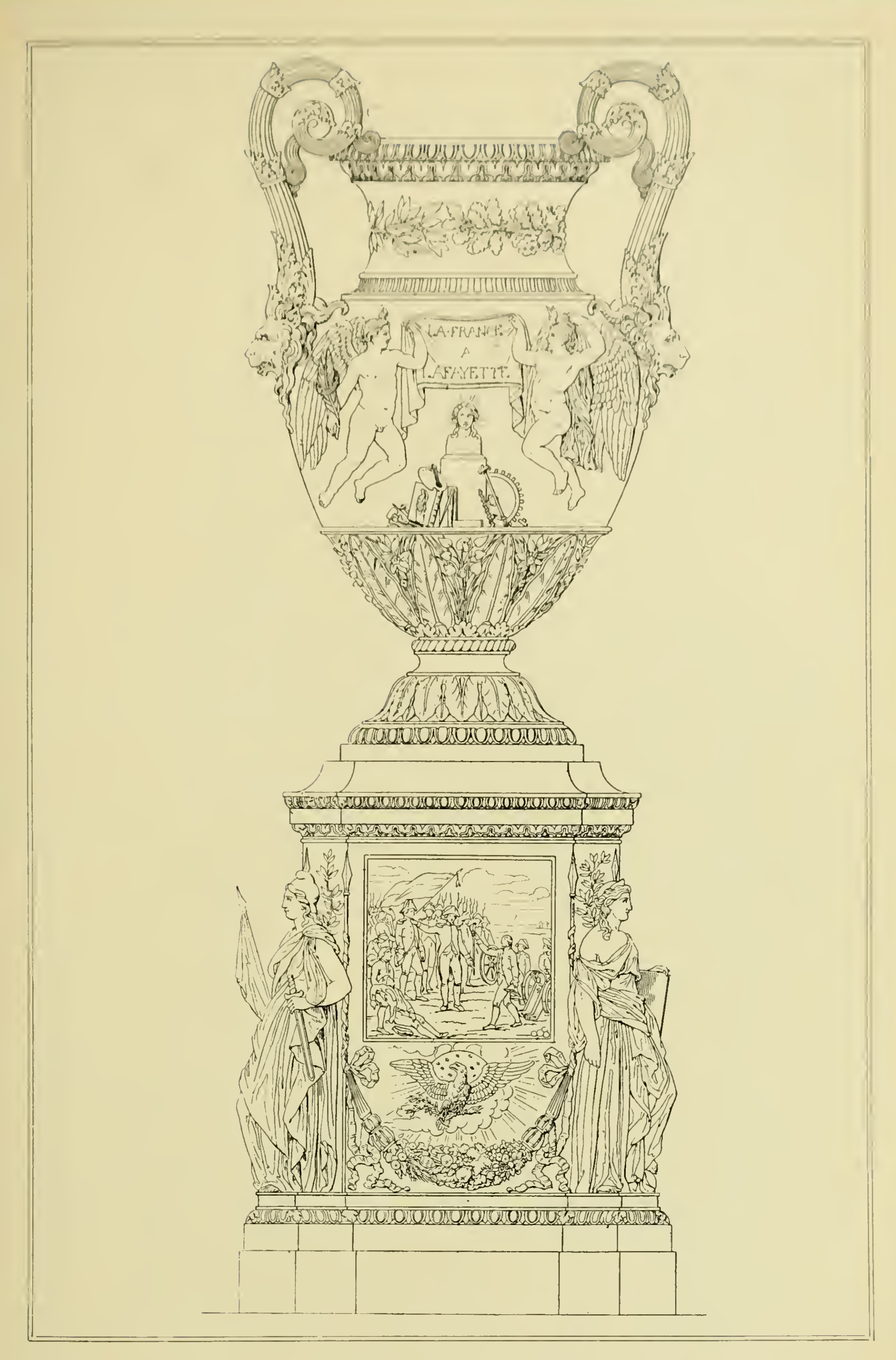
Le roi Charles X, en succédant à Louis XVIII (septembre 1824), parut vouloir réagir contre les habitudes misanthropiques et l'austérité muette de la cour. Il aimait les fêtes, le bruit, le clinquant. Il ordonna que la cérémonie de son sacre fût magnifique, et, à cette occasion, les orfèvres eurent à satisfaire à quantité de commandes. Ce fut Cahier, fournisseur attitré de la grande clientèle religieuse, qui fut chargé d'exécuter, sur les dessins de Lafitte, nous l'avons dit plus haut, le calice, les burettes, l'aiguière et l'ostensoir, ornés d'émaux de Sèvres, ainsi que la Sainte-Ampoule et son reliquaire qui figurèrent aux solennités de Reims (1). Ces objets, qui sont restés au Trésor de la Cathédrale, donnent mieux que n'importe quelle description l'idée du caractère théâtral de ce genre d'orfèvrerie à cette époque.

Le héraut d'armes qui figurait dans le cortège, portant les présents offerts par le roi, tenait une aiguière de vermeil qui était l'œuvre de Cahier; nous donnons la reproduction d'une gravure du temps qui reproduit cette aiguière et atteste en même temps les splendeurs de cette cérémonie.

Le livre qui devait redire l'extraordinaire munificence déployée par Hittorff

---

(1) *La Sainte Ampoule.* — Vase sacré, contenant l'huile qui servait au sacre des rois de France. Suivant une tradition, dont Hincmar, archevêque de Reims, parla le premier au neuvième siècle, elle fut apportée du ciel par une colombe, à la prière de saint Rémi, lors du baptême de Clovis, en 496. Son baume servit au sacre de nos rois jusqu'à la Révolution. En 1793, le représentant du peuple, Rhul, la brisa à coups de marteau sur la place publique de Reims. Une parcelle du baume qu'elle contenait avait été dérobée par l'abbé Seraine, curé de Saint-Rémi : elle servit au sacre de Charles X, en 1825, après avoir été enfermée dans une nouvelle ampoule enrichie de pierreries, que l'on conserve encore à Reims. (A, *Dictionnaire* de Larousse.)



Grand vase offert à La Fayette.

(*Œuvre de Fauconnier.*)





Aiguière et plateau pour les offrandes. (Cliché E. Rothier.)
Calice et châsse dite Sainte-Ampoule.
Œuvres de Ch. Cahier.

(Trésor de la Cathédrale de Reims.)

dans la décoration de la cathédrale de Reims, dans la salle du banquet, accommodée à la gothique, avec ses dorures, ses lustres, ses tableaux des Rois de France, ne fut jamais achevé. Commencé par Hittorff, gravé lentement par Henriquel Dupont, qui avait été chargé de ce travail et n'en avait gravé que quelques planches, l'ouvrage n'était pas terminé à la Révolution de 1830. L'exemplaire inachevé existe au cabinet des Estampes. Il est curieux à consulter. Nous y avons trouvé la salle du Banquet, rappelant l'ordonnance des grands couverts d'autrefois. Le roi et les princes du sang sur une table surélevée dans le fond de la salle. En dessous, les cardinaux, les évêques, les représentants de l'armée et de la magistrature étaient assis sur des tables en contrebas. La Cour assistait au banquet dans une tribune. Le moment choisi par l'artiste est celui où l'archevêque de Reims, debout, récite le *Benedicite*. La table est décorée de surtouts en colonnades et d'argenterie surannée ; mais le cérémonial est celui de la Cour du Grand Roi. Les officiers de bouche sont là, rangés derrière la Cour, celui-ci offrant un plat, tel autre goûtant les vins, tel autre passant le café. On avait plaisir à revenir aux anciens errements.

Mais ce qui doit être particulièrement signalé à cette cérémonie du sacre, et ce qui marque véritablement une date dans l'histoire des arts industriels de cette période, c'est la décoration genre gothique adoptée par l'architecte Hittorff pour l'intérieur de l'église. Déjà, quelques mois auparavant, à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux, et dans le développement d'allégresse auquel donna lieu cet événement, Hittorff et Lecomte avaient imaginé d'envelopper l'église Notre-Dame de Paris d'un vaste décor plus ou moins amphigourique, emprunté à notre antique architecture nationale, c'est-à-dire au gothique. C'était un gothique d'image d'Epinal, un gothique invraisemblable et puérilement travesti. L'idée de cette tente ogivale en avant du portail, les draperies lourdes cachant les sveltes piliers de l'église, les lampadaires, les écussons, travestissant les nobles architectures de la cathédrale, nous apparaissent aujourd'hui presque ridicules. Mais l'idée d'Hittorff eut du succès, et dans l'absence totale de direction dont l'art souffrait alors, dans l'incertitude navrante de la voie à suivre où se trouvaient les décorateurs, elle fut saluée comme un symptôme et comme l'avènement de l'orientation nouvelle qui répondait à un intense mouvement d'opinion. N'était-ce pas le moment où la lecture du *Génie du Christianisme*, de Chateaubriand, avait remué toutes les âmes, où les romans de Walter Scott, les drames de Schiller et de Gœthe, les poésies de Byron, ramenaient l'attention passionnée du public sur le moyen âge, et où commençait à s'épanouir cette littérature dite *romantique*, qui allait animer de sa flamme toute une génération de puissants esprits?

La Restauration, par une réaction logique et naturelle, repoussait l'art que l'Empire avait rendu populaire sous l'autorité d'un César qui disciplinait si bien son entourage. Après avoir été solennel et auguste, on le voulait sentimental et

pittoresque. Ce besoin de nouveau, cette aspiration vers la poésie eurent une influence considérable sur l'évolution du goût et firent rejeter les pastiches de l'antiquité dont on avait assez; on se passionna pour le gothique et les monuments du moyen âge. Mais les novateurs ne s'apercevaient pas qu'ils ne faisaient que substituer une convention à une autre, oubliant que, pour renouveler un style, la véritable source toujours inépuisable où se sont inspirées les grandes époques de l'art : c'est la nature, et non la copie des œuvres passées qui peut les conduire à leur but.

Au sacre de Reims, la décoration de Hittorff n'eut déjà plus le même attrait de nouveauté. Victor Hugo était là, lui, le plus ardent chef de la jeune école, qui allait bientôt faire jouer *Hernani;* Lamartine et Nodier, et Chateaubriand lui-même s'y trouvaient aussi. Mais, ils ne goutèrent qu'à demi cette mascarade moyennageuse qui, pour eux, ne traduisait qu'en un décor trop grossier leurs rêves de poètes.

« J'aurais compris le sacre tout autrement, disait Chateaubriand à Victor Hugo; l'église nue, le roi à cheval, deux livres ouverts, la Charte et l'Evangile, la Religion rattachée à la Liberté ; au lieu de cela, nous avons eu des tréteaux et une parade (1). »

La parade continua à Paris, où les fêtes succédèrent aux fêtes. A l'Hôtel de Ville il y eut bal et banquet, où figura le fameux service de Sèvres d'un million. Puis, ce fut au Ministère de la Guerre, où le marquis de Clermont-Tonnerre donna une réjouissance militaire d'un luxe qui rappelait celui de l'Empire. Au Ministère de l'Intérieur, l'architecte Joly réalisa des féeries. Chez l'ambassadeur de Russie, au Ministère de la Marine, où la duchesse de Berry fit sensation, chez l'ambassadeur d'Angleterre, le duc de Northumberland, qui avait fait venir de Londres sa vaisselle d'argent et d'or estimée plus de trois millions, toute l'aristocratie se rua, rajeunie, folle d'enthousiasme et ivre de plaisirs.

Dans ce débordement de fêtes qui saluaient l'avènement du nouveau roi, les orfèvres eurent leur part d'effort et de profit. La mode voulait du style gothique; ils se mirent au gothique, au décor « *à la cathédrale* », aux interprétations les plus invraisemblables d'une époque et d'un art qu'on ne s'était pas encore donné la peine d'étudier et qu'on croyait naïvement faire revivre en les caricaturant. L'explosion fut trop exubérante. « A la simplicité monotone de la ligne droite, à l'imitation un peu froide de l'antique, on substitua la ligne brisée; à la maigreur des ornements, succédèrent des ornements à tout propos... Cette initiation avait été subite, cet engoûment trop rapide; le public admira tout sans se rendre compte de rien (2). » On fouilla le cabinet des estampes; les artistes se hâtèrent de copier

---

(1) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.* (Edit. Lacroix, 1868, tome II, p. 88.)
(2) Comte de Laborde, *Rapport sur les beaux-arts en* 1851, page 206.

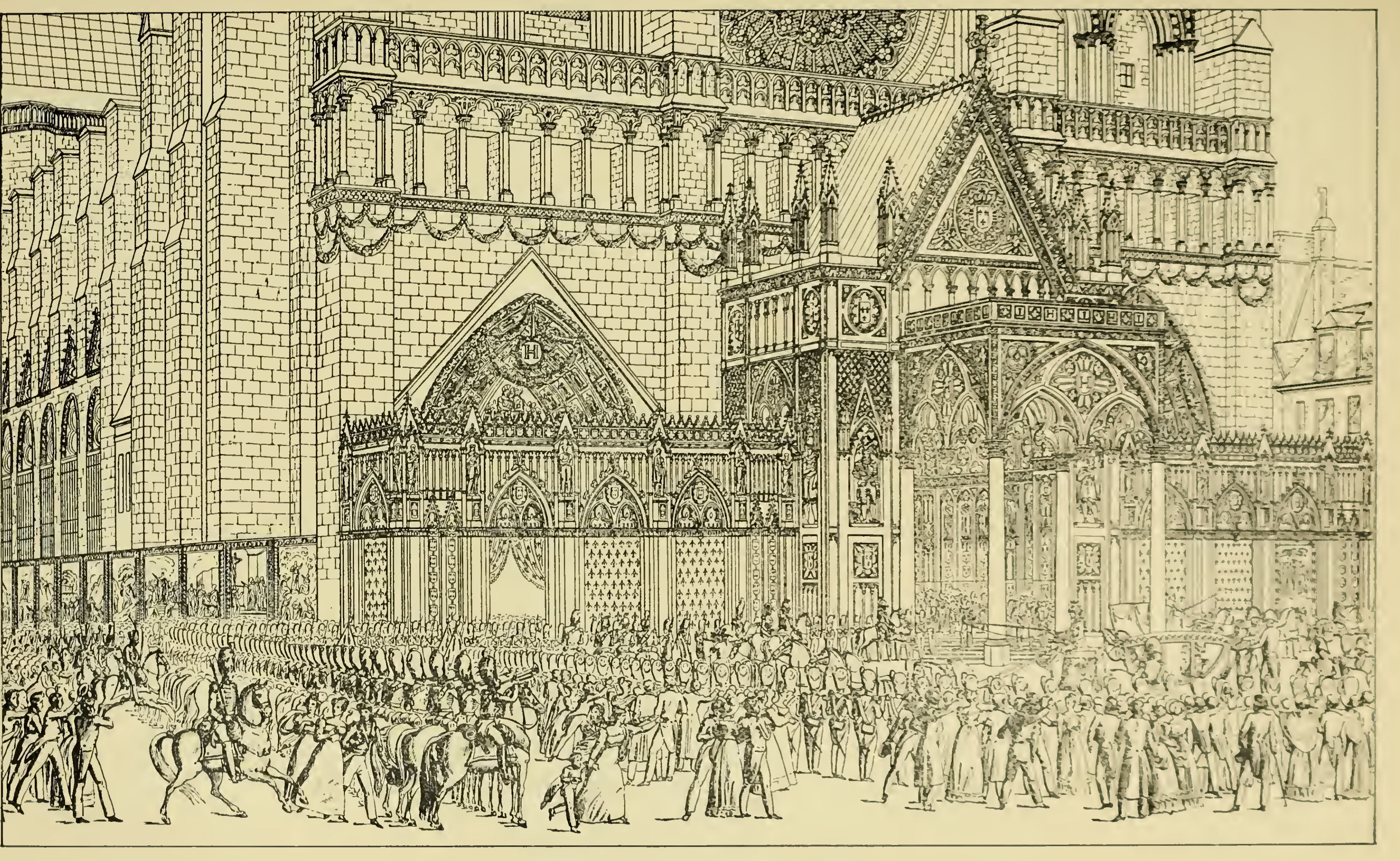


Hérault portant des offrandes au sacre de Charles X.
(*Livre du Sacre. Cabinet des Estampes.*)



Banquet du Sacre de Charles X.

(*Livre du Sacre. Cabinet des Estampes.*)



Portail de Notre-Dame, décoration d'Hittorff.

(*Cabinet des Estampes.*)

les productions des divers âges. Un libraire avisé, Duchesne aîné, réunit dans de grands volumes toutes les estampes qui avaient servi aux fabricants des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Outre les œuvres complètes de Marot, Lepautre, Berain, Meissonnier, il offrit aux artistes sept volumes pour l'orfèvrerie, sept pour la bijouterie, un pour la joaillerie, etc. Ces 3000 planches, contenant environ 12000 modèles variés, défrayèrent les industriels de modèles et d'idées. C'est avec ces documents, qui n'avaient pas été coordonnés par un artiste, que l'on contrefit le Vieux à tort et à travers. On amplifia, on réduisit les œuvres anciennes selon les nouvelles applications, sans se rendre compte des conditions primitives des modèles; on associa sans scrupule, on appliqua sans discernement, et de cette misérable cuisine ne purent sortir que les mélanges du plus mauvais goût (1).

L'éducation n'était pas faite. Les expositions rétrospectives n'avaient pas été inventées, et les artistes comme les industriels n'avaient pas suffisamment étudié, sur *les pièces mêmes* de l'époque dont ils voulaient s'inspirer, le caractère typique de leur conception et les qualités maîtresses de la main-d'œuvre que nous comprenons mieux et que nous admirons tant aujourd'hui. Nos contemporains, non pas mieux doués, mais mieux renseignés, ont réussi à faire des œuvres modernes que l'on confond avec les œuvres anciennes, tant elles ont la même saveur et la même maîtrise, si bien que l'industrie des truqueurs qui font du vieux-neuf a trouvé, dans cette éducation de l'œil et de la main d'ouvriers habiles, le moyen de tromper l'amateur le plus avisé.

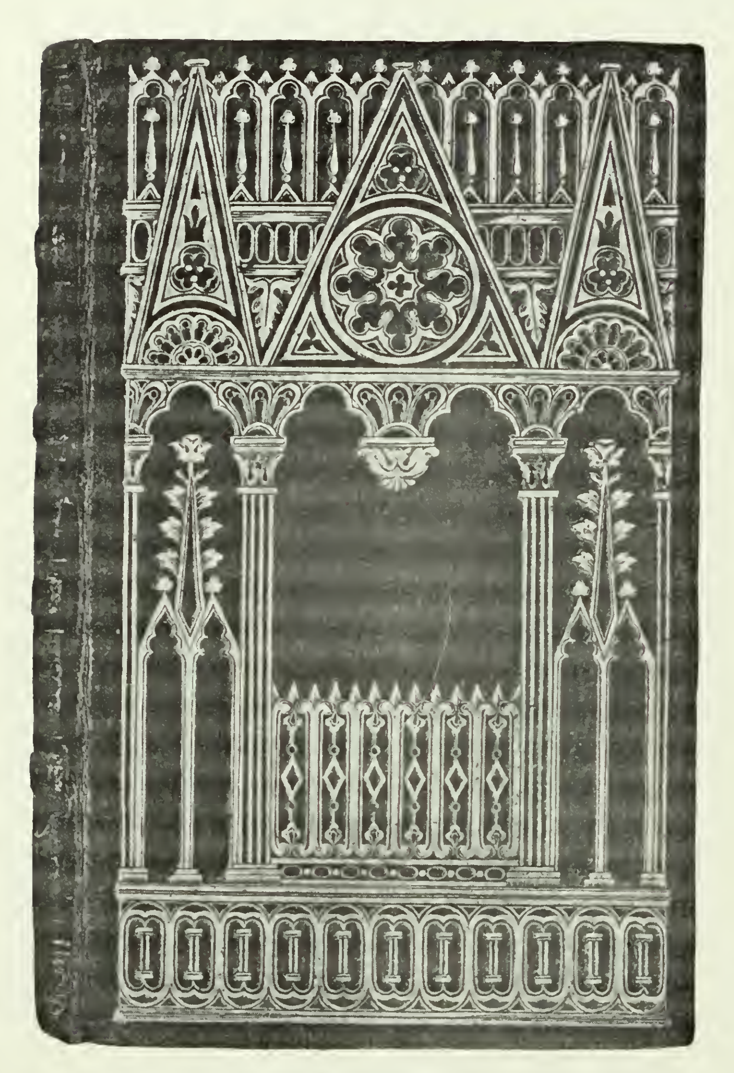
C'est le temps où la duchesse de Berry donnait son fameux bal travesti où elle paraissait en Marie Stuart, et dont tous les costumes avaient été dessinés par Eugène Lami, qui avait également fourni les modèles des bijoux, des dagues ou épées, et des moindres accessoires. C'est alors aussi que les riches financiers, comme James de Rothschild, pour son hôtel de la rue d'Artois, ou Barillon, pour son logis de la Chaussée d'Antin, commandaient des services de vermeil, des vases, des coupes en argent où, sous prétexte de ressusciter l'art du passé, étaient accumulées les décorations et les figures d'une invention échevelée. Le plus étrange — et ce qui fut heureux pour les industries françaises — c'est que l'engouement pour ce style pitoyable devint européen, des journaux de l'époque sont remplis d'avis tels que celui-ci que je relève au hasard, à la date de 1829 :

« Le roi d'Espagne, à l'occasion de son mariage, vient de faire faire à Paris un prie-Dieu de dix pieds de hauteur, *de forme gothique*, en acajou, orné de bronze, d'argent et de peintures sur porcelaine (2)...

---

(1) Comte de Laborde. *Rapport sur les beaux-arts en* 1851, page 205.
(2) *Journal de la Mode* Paris, rue du Helder), livraisons d'octobre à décembre 1829, page 176.

M. Henri Béraldi, dans son remarquable ouvrage sur *la Reliure au dix-neuvième siècle* (1), a signalé les bizarres reliures d'orfèvrerie de style cathédrale faites à cette époque pour complaire aux grandes dames qui voulaient habiller leurs missels ou leurs « Heures de la Vierge » d'un vêtement de métal conforme au goût du jour, car les femmes de la Restauration ne furent pas les moins actives adeptes du mouvement romantique. Beaucoup avaient leur boudoir ou leur chambre à coucher meublés avec cette recherche sentimentale qui caractérise la tendance des esprits à cette date. Tout était mirage et illusion. Dans le moindre ornement, les imaginations surexcitées croyaient voir revivre les plus purs chefs-d'œuvre des époques d'enthousiasme. Il n'y a que la foi qui sauve, et, comme la science archéologique n'était point encore née, aucun critique malencontreux ne venait calmer ces admirations qui s'exaltaient à faux.



Reliure cathédrale.
Extrait de l'ouvrage de M. Henri Béraldi sur la *Reliure au dix-neuvième siècle*.

Certaines femmes de ce temps avaient sur leur « commode » une place réservée, — ce que la duchesse de Berry nommait son petit Dunkerque (2), — où s'entassaient, au caprice de la journée, les

---

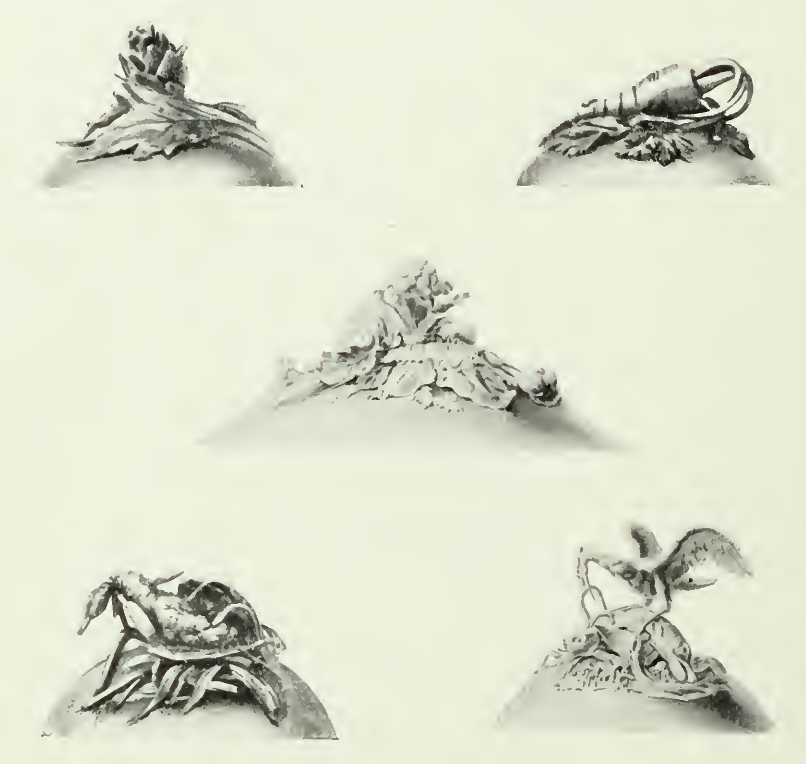
(1) M. Béraldi cite aussi de très intéressantes reliures en argent exécutées vers 1840 par Rossigneux, Liénard, Riester, puis en 1875 par Falize. Cf. la *Reliure au dix-neuvième siècle* (Paris, 1896; librairie Conquès), 4 vol. in-18.

(2) C'était l'enseigne d'un bazar à la mode et très achalandé à cette époque.

babioles de prix, les cabinets d'ébène, les boîtes à bijoux, les rochers de corail, les croix de nacre, etc. Une poésie de Lamartine sur la coupe de Socrate avait fourni aux orfèvres un thème de décor pour les objets de ce genre, et ce fut à qui aurait sa « coupe » pour s'enivrer d'idéal. Ajoutez à cela la fureur pour les fleurs qui commençait à se répandre, et qui suscita une infinité de jardinières, tout un assortiment que les orfèvres eurent à confectionner. C'est ainsi que Madame eut, pour ses arrosages, une chantepleure imitée de celle de Valentine de Milan, des « amours de ciseaux d'argent » pour la taille des feuilles, et une bêche d'argent pour gratter la terre. Il était moyen âge d'adorer les fleurs sur pied. Il ne faudrait pas néanmoins prendre trop à la lettre et généraliser à l'excès les railleries provoquées par l'art du mobilier sous la Restauration. L'idée qu'on est porté à s'en faire est souvent inspirée des exemples qu'on trouve dans les recueils du temps comme l'ouvrage célèbre de la Mésangère, intitulé *Meubles et objets de goût*. Or ces livres nous montrent principalement, sous prétexte d'élégance mondaine, des types d'exception, des bizarreries luxueuses, et non pas les intérieurs sérieux des gens de bon ton. C'est à peu près comme si nous jugions actuellement le goût de notre époque, d'après les catalogues des grands magasins qui vantent les beautés des excentricités qu'ils éditent.

Pour apprécier avec exactitude ce que pouvait être l'orfèvrerie d'usage durant la Restauration, il faut se représenter celle qu'on employait couramment dans les maisons de tenue recherchée, chez certaines gens de la haute noblesse ou de la bourgeoisie élégante et distinguée. Là, on donnait à la salle à manger l'importance capitale que celle-ci avait au temps jadis. Chez le duc de Choiseul, par exemple, c'est une grande pièce assez sévère meublée tout juste des objets utiles, la table en noyer, les chaises en lyre, les deux buffets-dressoirs, dont l'un renferme les cristaux, et l'autre l'argenterie. Une minorité gardait l'habitude de la vaisselle plate, des surtouts, des girandoles; la bourgeoisie préférait la porcelaine décorée. Le service à la française, plus volontiers conservé dans les maisons de grande allure, avait ramené cette mode très gaie de réchauds et de cloches d'orfèvrerie, destinées à couvrir les plats et à les maintenir chauds et à décorer la table. « Odiot a produit en ce genre des orfèvreries tout à fait charmantes. Sur les couvercles, des groupes d'animaux cadrant avec les mets : un renard qui s'apprête à croquer une poule, un milan ou une buse dépeçant un lièvre, selon qu'on servait une volaille ou un gibier. Les plats à poisson sont recouverts d'un brochet ou d'une carpe; les écrevisses, d'un coquet buisson formé des carapaces et des pinces entrelacées. Sur les casseroles, des groupes de légumes, artichauts ou choux-fleurs ou carottes. Les couronnements que nous reproduisons ont été faits par Odiot pour le service Penthièvre. Les motifs usités pour l'orfèvrerie qu'on fabriquait ordinairement étaient analogues, mais d'une composition plus simple. » « La figure est ce qui se fait de mieux, pour

la vaisselle plate ou les objets d'argent », dit M. Henri Bouchot (1). Les fontaines à thé ont des statuettes d'Hébé, des Hercules ou des Bacchus. Cahier, orfèvre du roi, fabrique, en 1823, un pot à oille dont le couvercle a pour poignée un groupe représentant un sacrifice à Cérès, et plus tard, sur les dessins de Lafitte, une fontaine dont nous avons parlé plus haut, où les personnifications allégoriques tiennent la place principale... C'est de cette époque aussi que datent les petites planchettes d'acajou, ornées de guirlandes d'argent, où l'on inscrit les menus. Quand, sur la table, les surtouts d'argenterie font défaut, on a du



Couronnements de cloches et casseroles de Charles Odiot.

moins de ces friandises décoratives, de ces pièces montées et sculpturalement construites avec des nougats ou des biscuits et qui, aux environs de 1830, représentent tantôt *une ruine gothique*, *une abbaye en ruine*, tantôt *l'ermitage sur un rocher*, ou *l'église de campagne*, quand ce n'est pas sa Majesté Charles X elle-même portraiturée en chocolat et juchée sur une colonne de biscuit de Gênes.

Il faut bien tenir compte, au surplus, des nécessités qu'imposait une clientèle nouvelle de plus en plus nombreuse qui élargissait chaque jour sa place dans le monde, et réclamait, sinon le vrai luxe, du moins l'apparence de la richesse et du confort. C'est pour donner satisfaction à cette classe moyenne de la bourgeoisie que

(1) Henri Bouchot, *le Luxe français sous la Restauration*, page 224.

l'orfèvrerie de *plaqué* se développait alors, en attendant une autre industrie, celle de l'argenture, qui n'allait pas tarder à naître.

Je n'ai pas à entrer ici dans les détails techniques de la fabrication. On sait que le procédé qui consiste à « plaquer » de minces feuilles d'argent sur des lingots ou des feuilles de cuivre, bien qu'il paraisse fort ancien, avait complètement disparu, lorsqu'il fut retrouvé en 1742 par un ouvrier anglais nommé Thomas Bolsover, coutelier à Sheffield, puis appliqué à l'orfèvrerie dans de grandes proportions par les manufactures de Birmingham, qui en tirèrent des assortiments complets de vaisselle, des vases d'une grandeur et d'une perfection extraordinaires; j'ai déjà mentionné, dans la première partie de cette étude, les efforts faits par Louis XVI pour introduire en France cette industrie du doublé ou du plaqué. Dès 1785, le roi avait affecté une somme de 100000 livres à la fondation d'une fabrique qui fut installée à l'hôtel de Pompoune, rue de la Verrerie. Après la Révolution, le procédé, un peu abandonné, fit de nouveaux progrès, grâce aux efforts de la Société d'encouragement à l'industrie nationale qui proposa un prix pour son amélioration. Le prix fut décerné en 1811 à deux fabricants, Levrat et Papinaud, lesquels exposèrent, en 1819, de la vaisselle de table, casseroles, plats, soupières, réchauds, exécutés avec le plus grand soin, et qui, plaqués au 20ᵉ, ne se vendaient pas plus cher que lorsqu'ils l'étaient au 40ᵉ. Cette diminution, due au progrès d'une fabrication économique, favorisa grandement, on l'imagine, le développement de l'orfèvrerie en plaqué qui, à l'Exposition de 1823, obtint du jury les encouragements et les éloges les plus vifs.

A l'Exposition de l'industrie de 1827 — la troisième qui ait eu lieu depuis la chute de l'Empire — l'industrie de l'orfèvrerie en plaqué se montra d'autant plus florissante qu'on avait commencé à remédier à quelques-uns de ses inconvénients. Plusieurs fabricants de mérite, Fabre, successeur de Tourrot, Levrat, Gandais, et surtout Théodore Parquin, Charles Balaine et Veyrat, avaient appris à éviter qu'on pût apercevoir sur les bords du métal l'épaisseur de la feuille de cuivre en recouvrant ceux-ci d'argent soudé à l'étain. Ils savaient aussi très bien estamper leurs pièces au mouton, avec une netteté remarquable, absolument comme pour l'orfèvrerie d'argent. Les vaisselles de table, de Parquin et de Charles Balaine, furent appréciées pour leur excellente exécution. Il restait encore au plaqué à corriger un notable défaut, celui de laisser voir, après un court usage, l'usure des parties saillantes des ornements, des bordures des plats, des couronnements des casseroles et des cloches, des anses, boutons, etc., qui, sous l'action répétée de la main, et par le frottement, perdaient leur mince couche d'argent et laissaient apparaître le cuivre. On y remédia en partie en appliquant à la surface du plaqué des ornements estampés en argent massif et soudés à l'étain. Mais le procédé était coûteux.

Si l'industrie du plaqué répondait à un besoin de la consommation — ce qui

expliquerait son succès — elle était loin d'employer les formes heureuses et les décors charmants qui rappelaient l'art de l'orfèvre au dix-huitième siècle, ni même le style Empire dont on avait tant d'exemples sous les yeux. Les modèles étaient déplorables. Les dessins que nous avons retrouvés dans les publications de l'époque et que nous reproduisons, nous édifient suffisamment sur ce point, et cependant, au dix-huitième siècle, ceux qui l'avaient précédée et qui, soutenus par la faveur de Louis XVI, avaient créé la fabrique de Pomponne (1), rue de la Verrerie, avaient su donner à leur œuvre un caractère d'art que n'auraient désavoué ni Germain, ni Riettier. Les procédés de fabrication du plaqué ne s'opposaient donc pas à donner aux pièces exécutées un aspect agréable. Mais ceux qui les mettaient en œuvre sans étude préalable et sans goût n'étaient nullement préparés par leur origine ou leur métier à l'art de l'orfèvre, et ne cherchaient qu'à donner satisfaction à leur clientèle qui voulait du bon marché.

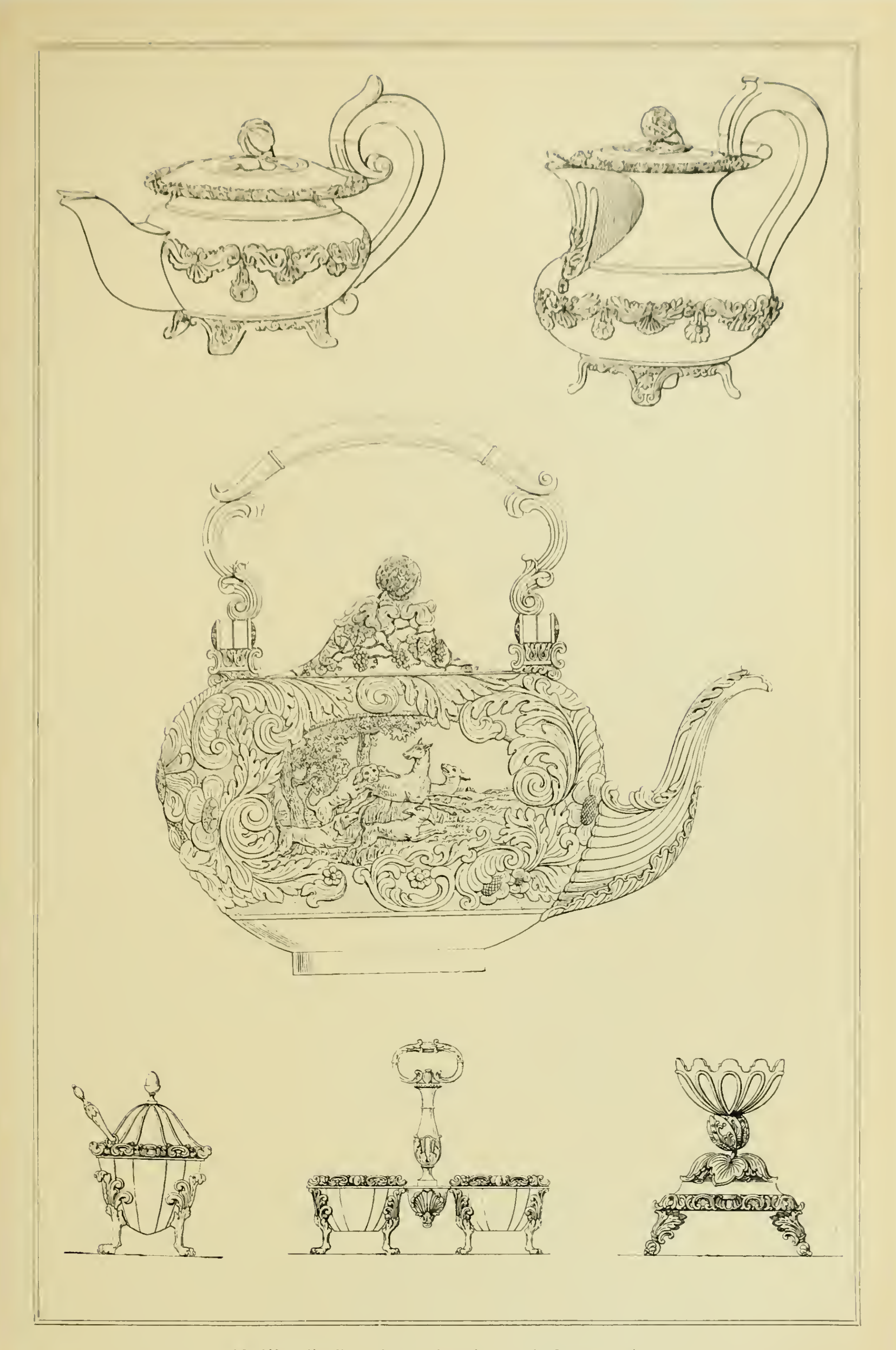
On verra plus loin comment le procédé du plaqué fut battu en brèche et finalement détrôné par celui de l'argenture électro-chimique. Reprenant les procédés de la fabrication de la véritable argenterie, le repoussé, la retreinte, la fonte et la ciselure sur la pièce en cuivre avant l'argenture, l'orfèvrerie argentée allait ramener l'art de l'orfèvre dans sa véritable voie. Comme l'imprimerie avait tué le manuscrit, l'argenture allait se substituer au plaqué. *Ceci tuera cela.*

L'Exposition de 1827 amena quelque chose d'inattendu, une recrudescence de l'imitation du genre anglais. Et ce fut Odiot fils qui la provoqua. Avant de se retirer des affaires, son père avait envoyé le jeune homme achever son instruction technique à Londres : il était entré en qualité de sculpteur dans la grande maison d'orfèvrerie de Garrard installée dans cette ville, et s'y était non seulement entiché des formes à la mode dans ce pays, mais il en avait rapporté des procédés et un outillage qui n'étaient point encore connus en France.

En faisant connaître en France l'outillage qu'il avait vu en Angleterre et dont, avec son esprit pratique, il avait apprécié toute l'importance, Odiot savait que, s'il allait être le premier à en profiter, il rendait en même temps un éminent service à ses confrères. L'emploi du tour rond et ovale, des machines-outils, des découpoirs, des balanciers, des matrices, qui devaient rendre la fabrication plus économique, se généralisa rapidement et permit aux orfèvres de soutenir la concurrence de l'étranger. Mais cet outillage ne pouvait pas s'appliquer à l'exécution de la belle orfèvrerie d'après les modèles qui existaient, et obligeait à faire des modèles nouveaux dont l'exécution n'était possible qu'avec des matrices. Les formes s'alourdirent, les ornements perdirent de leur élégance et l'on dut forcément adopter le style que les Anglais avaient fait connaître. Le

---

(1) Voir le premier volume de l'*Orfèvrerie française au dix-huitième siècle.* Page 231, la Soupière en plaqué de Pomponne, aujourd'hui aux Arts décoratifs.



Modèles d'orfèvrerie en plaqué, sous la Restauration.

Musée centennal nous montre des pièces fabriquées par Odiot, qui sont devenues des pièces historiques et qui motivèrent le reproche qu'on lui fit si souvent d'avoir provoqué l'imitation du genre anglais. Le flambeau exposé était entièrement fait avec des matrices, le fût et les bobèches en deux coquilles soudées, le pied estampé à plat. L'influence anglaise était bien plus marquée encore dans la cafetière et la théière de forme gourde allongée; les ornements, grilles, bec et anse, étaient conçus pour être faits avec des matrices, et la décoration de la panse, un peu lourde, était estampée en quatre parties réunies par la soudure. C'était le type qui reflétait le mieux le souvenir qu'Odiot avait rapporté de son séjour en Angleterre et qui fut adopté d'enthousiasme par les fabricants de plaqué, qui, trouvant dans ce genre de décor le moyen de faciliter leur fabrication, ne pouvaient se passer de l'outillage indispensable pour la rendre pratique et économique.



Flambeau en argent estampé.
(*Modèle de Charles Odiot.*)

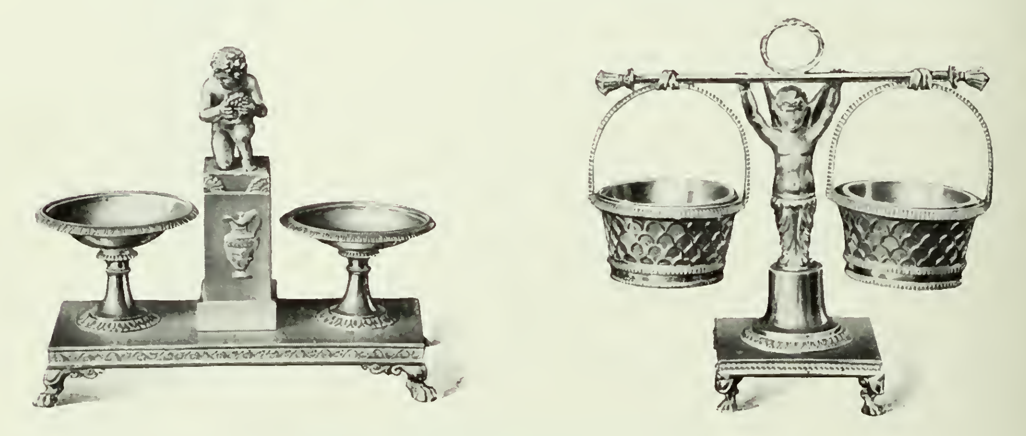
Chose curieuse! Le public français, et tous les bons orfèvres de ce temps, à la suite d'Odiot fils, Lebrun, Fauconnier lui-même, par moments seulement, sans parler des plaqueurs, se mirent à qui mieux mieux à faire du genre anglais.

On peut s'expliquer ce singulier engouement de la façon suivante. En Angleterre, où les largesses d'une aristocratie sont restées de tradition, la consommation que l'on fait de l'orfèvrerie a toujours été énorme. Mais, faute d'une invention personnelle, les argentiers anglais ont presque constamment copié le goût français. Or, sous la Restauration, ils en étaient encore au style Louis XV qu'ils imitaient tant bien que mal, et plutôt mal que bien. Tandis que chez nous, depuis la réforme archéologique de David, on avait déjà parcouru la gamme de plusieurs essais de style, s'éprenant tour à tour de l'antique, du gothique, de la Renaissance, à Londres on en était resté exactement au point où nous nous trouvions vers 1775. Si bien que lorsque les émigrés d'abord, puis Odiot fils, montrèrent à Paris des services d'argenterie anglaise, on considéra comme une nouveauté cette orfèvrerie venue de chez nous. « On admira ses formes majestueuses, amples, cossues, qui étaient nos anciennes formes françaises; ses moyens d'exécution et ses conditions de bonne fabrication qu'elle devait au maintien de ses vieilles traditions qui étaient les

nôtres (1). » Le pis c'est qu'on ne s'en tint pas là. Lorsque les Anglais, impuissants de trouver en eux les ressources d'invention, abandonnèrent le style Louis XV pour se lancer à leur tour dans le galimatias des imitations moyen âge, à la remorque de notre Chenavard, l'orfèvrerie française ne renonça pas encore à leur demander des modèles, et l'on vit, sous le règne de Louis-Philippe...., mais n'anticipons pas.

L'Exposition centennale était relativement pauvre en pièces d'orfèvrerie datant de l'époque de la Restauration. Nous avons dû recourir à l'album publié par Bance qui, avec le concours de Normand, Lafitte et Soyer, avait donné des types très précis des pièces d'orfèvrerie exposées en 1819, 1823, 1827 ; et nous avons pu reconstituer ainsi la physionomie des pièces exécutées à l'occasion de ces Expositions par Odiot, Cahier et Fauconnier.

Dans les vitrines du Musée centennal, on ne trouvait que des pièces d'usage



Salières (*Collection Brevan de la Gardie*).
(*Musée centennal.*)

qui continuaient à emprunter aux styles de l'Empire leurs formes et leur décor.

Nous donnons ici un service à thé sur plateau à galerie ciselée formant un ensemble très complet. La fontaine, en forme d'urne, appartenant à la marquise Guilhem de Pothuau, est cerclée sur la panse d'un bandeau avec ornements ciselés. Les anses s'amortissent sur le corps par des têtes d'hommes barbus. Elle est l'œuvre de Fauconnier. Les autres pièces du service ont un décor analogue et ont été complétées de nos jours par l'orfèvre André Aucoc, qui a su conserver le caractère de l'époque.

Nous reproduisons, dans la même planche, une théière dont le bec à col de cygne s'ajuste avec élégance sur un corps bien proportionné. Nous reproduisons également deux aiguières qui avaient été prêtées au Musée centennal par

(1) Comte de Laborde, *Rapport de* 1851, déjà cité, page 371.



Cafetière, théière, sucrier, crémier en argent.

(*Modèles de Charles Odiot.*



Service à thé sur plateau. (*Collection Marquis Guilhem de Pothuau.*)
Théière Bec de Cygne. (*Musée centennal.*)



Deux aiguières et cuvettes.

(Musée centennal. — Collection Goldschmidt.)

M. Goldschmidt. Dans la première, la cuvette, de forme ovale, est ciselée sur les bords d'une frise de palmettes alternées de roseaux. L'aiguière est décorée de la même manière. Le culot est formé par des roseaux en relief, et une naïade en queue de poisson en relie gracieusement le collet à la panse du vase. Dans la seconde, plus riche de décor, la cuvette également ovale est bordée par un marli décoré en relief avec des têtes de femmes formant poucettes. L'anse est faite d'une figure de femme qui se renverse et qui s'attache au col de l'aiguière par des ailes de libellule; puis deux bouts de table dont l'un appartenait à Mme la comtesse Brevern de la Gardie, représentant un enfant ailé dont le corps est



Casserole de Mlle Mars.
(Musée centennal. — Collection Goldschmidt.)

emprisonné dans une gaine et qui, de ses deux bras élevés, tient un thyrse supportant deux corbeilles ajourées qui servent de salières. L'autre est formé par un plateau rectangulaire portant deux coupes de forme antique et au centre une sorte d'autel carré surmonté d'un Bacchus enfant, puis une pièce intéressante par sa simplicité et la notoriété de son premier possesseur, Mlle Mars, c'est une casserole à légumes avec son plat. Le corps est orné de deux têtes laurées qui servent d'anses et le couvercle est couronné par un cygne. Le chiffre de Mlle Mars, H. M., est gravé en lettres enlacées sur le corps et le couvercle. Cette pièce fait partie de la collection Goldschmidt.

Enfin, un sucrier monté en cristal cerclé d'une galerie disposée pour recevoir les cuillers à café, et formant une décoration originale.

Quand s'effondra le gouvernement de la Restauration, nos arts du décor étaient au plus aigu de la crise d'où ils semblaient ne pouvoir jamais se relever. Alors qu'à côté d'eux tout semblait rajeunir, que la poésie rayonnait, que

la science déchirait des voiles jusqu'alors fermés sur des profondeurs sans limites, que la peinture, la musique, la critique historique, le théâtre, le roman, la tribune et la chaire ouvraient à la pensée humaine des horizons d'aube flamboyante, tandis que de toutes parts surgissaient des remueurs d'idées, seuls les artistes décorateurs ne paraissaient pas pouvoir sortir des chaos où ils étaient plongés. Allaient-ils au néant ou bien à la lumière? Ni à l'un, ni à l'autre. Ils suivaient simplement leur destinée. Mais de 1815 à 1830, une génération s'était formée de sculpteurs, d'ornemanistes, de ciseleurs, d'orfèvres, pleine d'ardeur et d'élan, prête maintenant à entrer en scène. Quelle va être son œuvre? Point si médiocre, à coup sûr, comme on l'a trop souvent dit, car c'est cette génération qui a fourni les pionniers enthousiastes de la route aride, qu'après tant de traverses, il restait à défricher encore pour les semailles futures.



Sucrier monté avec cuillers en couronne.
(*Musée centennal.*)

Le règne de Louis-Philippe (1830-1848)

CHAPITRE TROISIÈME

L'influence bourgeoise de la cour et des salons. — Le romantisme. — Collaboration des sculpteurs : Jean Feuchères, Klagmann, Geoffroy de Chaume, Charles Odiot, le décorateur Chenavard, le ciseleur Antoine Vechte. — Exposition de l'Industrie de 1834, 1839 et 1844. — Vogue des formes anglaises. — Les élèves d'Odiot : Lebrun et Durand, Wagner et ses nielles. — Les succès de Froment-Meurice. — Débuts de Christofle et décadence du « Plaqué ». Une statistique des orfèvres en 1847.



Ce fut pendant longtemps la mode, et elle existe encore aujourd'hui, d'accabler de railleries les arts industriels de l'époque de Louis-Philippe. La génération qui vint après celle de la monarchie de Juillet, ne voyant plus avec les mêmes yeux, et pensant évidemment qu'elle en était arrivée au dernier terme du goût et de l'élégance, n'eut pas assez d'épigrammes pour « l'art bourgeois » du roi citoyen, pour ce « mobilier baroque et sans grâce » qu'on déclara n'être que le digne reflet de « l'idéal épais d'une société de parvenus ». Cette opinion, profondément ancrée dans tous les esprits sous le règne de Napoléon III, est encore aujourd'hui assez en faveur

Le style Louis-Philippe (si tant est qu'on puisse honorer du nom de style qui ne convient qu'aux époques de beauté, les formes décoratives quelconques spéciales à une période) est resté synonyme de laideur, et continue à exciter bien plus que celui de la Restauration, — probablement parce que le recul est moindre — les ironies faciles du public de nos jours.

Sous Louis-Philippe, époque de transition, les artistes décorateurs cherchaient à s'affranchir de ceux qui les avaient précédés. C'est alors qu'au style de l'Empire qui dominait sous la Restauration et conservait encore une certaine noblesse, succéda un style nouveau né du romantisme. C'était une adaptation du style gothique au goût du jour, combinaison bizarre, sans avenir comme sans raison. Voyant l'effondrement des styles classiques que Percier et Fontaine n'animaient plus de leur expérience et de leur autorité, les jeunes artistes essayèrent de se rajeunir en puisant aux sources nationales. C'était une idée généreuse autant que juste, mais mise en œuvre sans connaissances suffisantes à la fois des œuvres dont on voulait s'inspirer et des conditions nécessaires au développement d'un style nouveau (1).

En réalité, l'art de cette époque, si l'on veut être équitable, ne doit pas être jugé au point de vue absolu de l'esthétique. Il faut le considérer avec les procédés de la critique historique, c'est-à-dire en tenant compte des conditions où il se trouvait, et de la fatalité, en quelque sorte, des lois de l'évolution. La question n'est pas de savoir s'il a été réalisé alors, dans le mobilier, des types de beauté avérée, indiscutable, un tel phénomène étant du domaine de l'impossible, car un style parfait n'éclôt pas par génération spontanée, et il n'y avait véritablement aucune chance pour que pareil prodige s'accomplit spécialement entre les années 1830 et 1848. Les seuls points qui seraient à examiner, ce sont les caractères des arts décoratifs dans leur mouvement de transition d'une date à l'autre, les phases par lesquelles ils ont passé, les influences qu'ils ont subies durant cette période, enfin s'il y a eu ou non un progrès accompli depuis la fin de la Restauration, et de quelle nature fut ce progrès.

Si on envisage ainsi les choses, comme il est juste de le faire, on s'aperçoit que l'art du règne de Louis-Philippe, continuant, selon l'impulsion donnée, à chercher sa voie dans l'étude du passé, est très loin, en dépit de ses erreurs qui choquent aujourd'hui nos regards d'une façon parfois si criante, de mériter les dédains dont on l'accable avec trop peu de générosité. Songeons, en effet, que si nous possédons actuellement une connaissance plus exacte des styles d'autrefois, une notion plus affinée des chefs-d'œuvre de la Renaissance, c'est grâce aux premiers essais de restitution entrepris par ces décorateurs de 1830 qui ont apporté à leur tâche un enthousiasme presque touchant à force de naïveté, et une sorte de culte filial

---

(1) Rapport sur le mobilier du Musée centennal (page 30).

pour les gloires de l'ancienne France, qu'ils s'imaginèrent faire revivre. Pour cette exaltation de sentiment, qui ne fut pas sans noblesse, il doit leur être beaucoup pardonné, d'autant plus que les artistes venus après eux sous Napoléon III, poursuivant la série des pastiches, par le Louis XIV, le Louis XV et le Louis XVI, ne réussirent pas mieux, et n'eurent pas l'excuse de la même ferveur de foi.

Il est certain que le mouvement littéraire et artistique, qui passionnait la jeunesse de 1830 et qui est désigné sous le nom de « Romantisme », a eu une répercussion considérable sur les œuvres de cette époque et n'a pas été un mouvement superficiel.

« Il plongeait ses racines dans le cœur même de la bourgeoisie française. La » société qui, ayant labouré le vieux sol, s'épanouissait et savourait la fortune, » avait à satisfaire des ambitions, des passions, des plaisirs nouveaux. S'il ne se » propagea pas au delà du régime politique qui l'avait vu fleurir, il a vécu assez » pour modifier l'ancienne doctrine académique et agrandir les horizons de l'art. » Il a dénoué les formules ; aujourd'hui, le recul est assez considérable pour que » le critique puisse embrasser dans sa masse le groupe des intelligences ardentes » qui, avec une expansion plus ou moins fébrile et des moyens plus ou moins » persuasifs, eurent pour but commun d'émanciper l'art et la littérature, le théâtre » et la musique, de rompre avec la convention officielle, de puiser aux sources de » l'histoire nationale, de rechercher la couleur et le mouvement (1). »

Une fièvre générale agitait le monde artistique et littéraire, où, dans un archaïsme fantaisiste et candide, toutes les illusions, toute la grâce et toute l'ignorance du jeune et naïf romantisme trouvèrent leur expansion.

Une remarque qui s'impose néanmoins, c'est le contraste qu'il y eut alors entre l'art somptuaire et les autres arts. Tandis que l'intensité du mouvement romantique faisait surgir quantité d'hommes illustres dans la littérature, la peinture, la sculpture, la musique, un chef manqua aux arts décoratifs, qui ait eu l'envergure d'un Lamartine, d'un Victor Hugo, d'un Ingres, d'un Delacroix, d'un Rude, d'un Berlioz, et dont le génie ait été capable de créer de toutes pièces un mobilier régénéré, marqué du sceau supérieur du goût et de l'originalité. Tant d'éclat et de puissance, d'un côté, donnent à l'autre une apparence de pauvreté ! Il semble qu'une société, qui comptait des esprits de premier ordre, et des artistes qui furent des novateurs en plus d'un genre, aurait dû vivre dans un décor inédit, en tout cas d'une inspiration meilleure que celle des rapsodies archéologiques dont elle se contenta. Mais les arts du mobilier, on le sait, ne se transforment pas aussi facilement que la statuaire ou la peinture, et il ne suffit pas d'un seul homme de talent pour les entraîner dans une direction nouvelle. Aurait-on eu en 1830, un Le Brun, un Berain, un Meissonnier, un Percier ou quelque autre décorateur de haute allure, qu'un tel

(1) Ph. Burty, Monographie de F.-D. Froment-Meurice.

phénix n'eût probablement rien changé aux choses. Les arts n'étaient plus gouvernés alors par une volonté forte, comme celle d'un Louis XIV ou même d'un Napoléon Ier; ils ne subissaient plus l'influence d'une cour élégante et d'une aristocratie façonnée de longue date aux raffinements du luxe. Ils étaient tombés dans le domaine public, et suivaient, au hasard des circonstances, le courant général des idées du temps. Or, la tendance dominante était celle des études historiques. La France éprouvait le besoin de se retremper dans le passé, de remonter à ses origines. C'est la caractéristique du dix-neuvième siècle que ce goût obstiné pour l'histoire et la critique. On fouille les archives, on exhume les parchemins. Tous les éléments des connaissances humaines furent soumis à de nouvelles analyses, et successivement passés en revue, comme pour un immense inventaire. L'éducation du public, en fait d'art, ne s'est poursuivie lentement que par cette méthode.



Service du sultan Mahmoud.
Cloche et réchaud et seau.
(*Exécutés par Ch. Odiot.*)

Louis-Philippe aurait-il pu, par son influence personnelle, imprimer une autre direction aux goûts de la nation? Même s'il en eût été capable, son action se serait exercée sans résultat appréciable. Il aurait fallu une ambiance différente. Pas plus que ses devanciers, Louis XVIII et Charles X, il n'avait l'amour aiguisé de l'art, et, moins qu'eux encore, il songeait à entourer la monarchie du prestige d'un fastueux appareil. De même qu'il ne prétendait être que le « premier citoyen » de France, de même à sa cour on ne cherchait pas à se distinguer par plus de luxe qu'il n'y en avait dans la bourgeoisie aisée. Donner l'exemple de la simplicité, tel était au fond la pensée du souverain. La direction des arts resta donc abandonnée, comme sous le régime précédent, à des ministres, à des fonctionnaires subalternes qui, n'ayant aucune compétence, se bornèrent à faire des circulaires. Restaurer Versailles et en faire un musée des gloires nationales, terminer l'Arc de Triomphe, élever la colonne de Juillet, célébrer aux Expositions de 1834, de 1839 et de 1844, les progrès de l'industrie, obéir en tout aux fluctuations de l'opinion qui, après les pastiches du gothique,

se jeta éperdument sur ceux de la Renaissance, pour s'engouer ensuite de ceux de Louis XIV et de Louis XV amalgamés sans ordre, avec des éléments empruntés aux diverses époques, voilà à peu près à quoi se borna le rôle protecteur du régime pour les arts somptuaires. Aucune grande commande officielle, point de beaux travaux d'architecture, nulle impulsion gouvernementale.

Il y avait cependant à la cour des personnages en situation de fournir des inspirations aux ateliers, et de donner l'élan. La princesse Marie, la propre fille du roi, auteur d'une statue *Jeanne d'Arc*, qui est typique, modelait avec passion. Le duc d'Orléans, amateur distingué, ne se contentait pas de réunir des objets d'art ancien, mais en faisait exécuter pour son usage avec la libéralité d'un Mécène, et sa collection, fermée aux vulgarités, résumait en elle le meilleur des productions de l'industrie de l'époque. A l'orfèvre Odiot il demanda un magnifique service dont les moindres pièces furent étudiées avec le plus grand soin. A Durand, à Lebrun, élèves d'Odiot, il fit faire nombre de coupes et de vases offerts comme prix de course; à Barye il demandait un surtout où le célèbre statuaire avait donné libre cours à sa merveilleuse compréhension des animaux. Tous les principaux fabricants reçurent de lui leur part d'encouragement, à commencer par Wagner, un nouveau venu, parmi les orfèvres, et qui allait faire parler de lui. C'était là un bon exemple, et qui porta ses fruits. Il fut imité, sinon à la Cour même, du moins par certains grands seigneurs de France ou de l'étranger, par des financiers, heureux d'éblouir leurs contemporains, enfin par quelques hommes d'infiniment d'esprit et de goût, comme le duc de Luynes qui, avec l'intelligence la plus avisée des intérêts de nos industries d'art, et l'initiative la plus généreuse, exerça par ses commandes, par ses conseils, par son érudition, une influence considérable sur les ornemanistes et les décorateurs de toute catégorie. Mis ainsi en relief, nos orfèvres récoltèrent le bénéfice de cette heureuse protection, et des diverses cours de l'Europe affluait une quantité de riches clients. C'était le temps où la grande-duchesse Hélène de Russie faisait commencer par Odiot, et achever par Lebrun, son



Service du sultan Mahmoud.
Jardinière et soupière.
(*Exécutées par Ch. Odiot.*)

grand service dans le genre du dix-huitième siècle, qui coûta près de dix ans de travail; où le prince Demidoff s'offrait la fantaisie d'une splendide coupe d'or, dans le goût grec, qui représentait allégoriquement les trois mines de métaux précieux qu'il exploitait; où le baron de Mecklembourg venait surveiller chez l'orfèvre Lebrun les travaux ciselés pour lui avec une admirable perfection par les frères Fannière; où lord Seymour et beaucoup d'autres opulents lords



Soupière pour le baron Salomon de Rothschild. Exécutée par Charles Odiot.
(*Archives de la Maison Odiot.*)

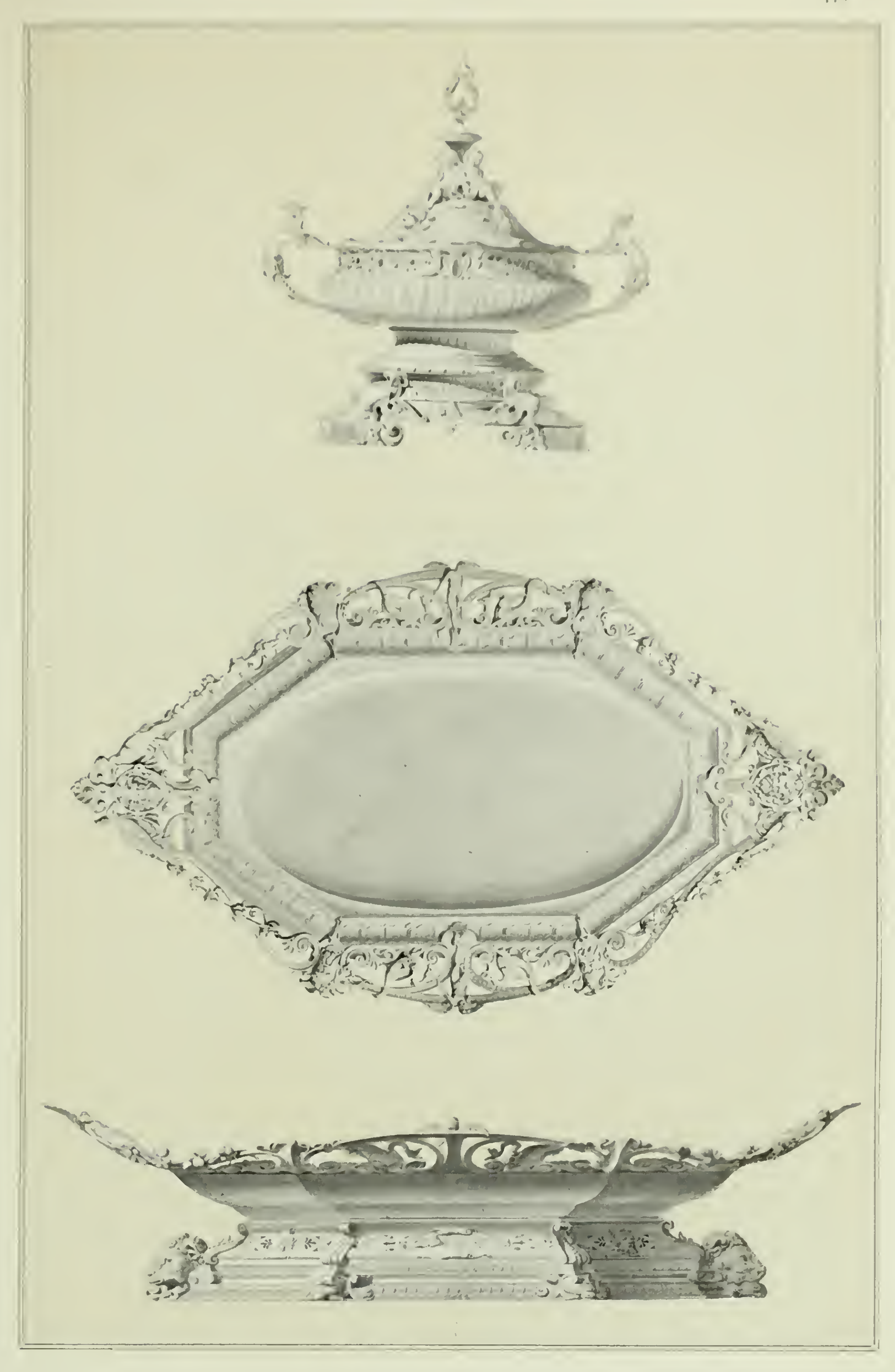
anglais confiaient aux artistes de Paris la fabrication de fastueuses vaisselles d'argent, et jamais l'industrie française, même à l'époque glorieuse de son histoire, quand elle produisait d'indiscutables chefs-d'œuvre, sous Louis XIV ou Louis XV, ne fut honorée de plus de commandes pour l'étranger que pendant le règne de Louis-Philippe.

Odiot eut sa grande part dans ce mouvement. Ses ateliers étaient occupés pour la plus riche clientèle de France et de l'étranger. En 1831, il faisait pour le



Service du baron Salomon de Rothschild. Salières, huilier, plateau de carafe.
Exécuté par Charles Odiot.

(Archives de la Maison Odiot.)



Service du baron Salomon de Rothschild. Plat ovale et réchaud. Exécuté par Charles Odiot.

(Archives de la Maison Odiot.)

sultan Mahmoud, qui voulait que son argenterie fût façonnée par des mains françaises, un ensemble de pièces qui firent sensation. Elles étaient exécutées dans les formes alors en usage dans le service de la table. Si le seau à rafraîchir, la jardinière, les cloches avec leurs réchauds rappelaient le style Empire par leur ordonnance, la décoration en avait perdu la sagesse et l'on y retrouvait des ornements un peu lourds dont Odiot avait rapporté le souvenir de son séjour en Angleterre.

Tout autre était le service qu'Odiot fit quelques années plus tard pour le baron Salomon de Rothschild. L'architecte Duban avait donné des dessins qui furent exécutés par les plus habiles sculpteurs de l'époque : c'était Combettes, c'était



Saucière pour le service du prince Demidoff. Exécutée par Ch. Odiot.
(*Archives de la Maison Odiot.*)

Jeannest et d'autres encore. Le style de la Renaissance les avait inspirés. Nous avons trouvé dans les archives de la maison Odiot la plupart des dessins de cette orfèvrerie étourdissante de richesse. On a peine à croire, en les voyant, qu'on ait pu faire des plats et des réchauds aussi peu pratiques pour l'usage, et mieux faits pour l'ornement d'un dressoir que pour le service de la table. Le plat ovale à huit pans (page 179) est encadré dans une bordure où les rinceaux ajourés et les figures de femmes en demi-relief, font plutôt penser qu'on a devant les yeux le cadre d'un miroir décoratif qu'on accrocherait au mur et non un plat destiné à présenter un rôti ou un poisson. Il en est de même du décor des autres pièces, où les figures jouent un rôle important. L'huilier, la salière et le moutardier, les dessous de bouteilles à rondes d'enfants, de la page 177, nous semblent aujourd'hui la réalisation d'une folie de l'ornementation.

Dans le service qu'Odiot fit pour le prince Demidoff, la donnée décorative est tout autre. Etait-ce une tentative de retour à l'interprétation de la nature qui ne

devait pas avoir de lendemain? Etait-ce une fantaisie d'un grand seigneur? Mais on est surpris de voir qu'Odiot ait accepté d'entreprendre l'exécution de ce service sur une donnée aussi extravagante. Les salières sont formées par des campanules qui se redressent et forment la coupe où l'on mettra le sel et le poivre. L'huilier est un entrelacement de branches de vigne qui font bon marché de l'architecture. Les couverts sont décorés de feuillages un peu lourds et d'une échelle trop grande pour un objet d'usage qu'on doit tenir à la main. Cet ensemble contraste complètement avec les œuvres précédentes. La saucière, plus calme, pourrait trouver grâce devant la critique, mais il est heureux que cet essai n'ait pas trouvé beaucoup d'imitateurs. Le moment n'était probablement pas encore venu, et les artistes qui avaient modelé ces pièces n'avaient certes pas étudié la plante et la fleur avec la sincérité de conception que les artistes de nos jours ont puisée dans les leçons de l'école.

La société parisienne, animée par les fêtes, les bals, qui se donnaient à chaque instant, ignorante encore des véritables délicatesses du goût, mais séduisante malgré tout par ses qualités aimables, faisait petit à petit son apprentissage du luxe, par des élégances obtenues le plus souvent à peu de frais, mais que développaient une vanité débordante et l'excessif besoin de paraitre. Il y avait alors dans la capitale un grand nombre de salons qui donnaient le ton et qui étaient très fréquentés. On citait, parmi les salons politiques, ceux de Mme de Boigne et de Mme de Castellane; parmi les salons diplomatiques, celui de Mme de Courbonne. D'autres réunissaient l'aristocratie, le monde parlementaire, la finance et le commerce. Il y avait les salons de Mme de Maillé, de Mme de Chastenay, de la duchesse de Liancourt, de la duchesse de Rozan, de la vicomtesse de Noailles, de Mme d'Aguesseau, de Mme Philippe de Ségur, de Mme de Podenas, de Mme d'Osmond, de Mme de Rémusat, de la comtesse Merlin, et bien d'autres encore. On parlait de la décoration de leurs ameublements, des mille gentillesses inventées pour les réceptions, des tables les plus brillantes, des thés les mieux servis, et cela mettait en branle les imaginations dans certains milieux bourgeois où l'on s'efforçait d'étaler brutalement les richesses nouvellement acquises, ou de faire croire à celles qu'on n'avait pas. La manie de la collection commençait à sévir. C'est à qui à présent aurait son *petit Dunkerque* encombré des bibelots les plus disparates, quelquefois sans valeur aucune. Il fallait avoir l'air de s'intéresser aux « antiquailles », et, pour être à la mode, il arrivait fréquemment qu'on faisait comme la grenouille de la fable : tout le monde ne pouvant avoir la réalité, on se contentait d'une apparence, et du trompe-l'œil. Dans ses spirituelles *Lettres parisiennes*, Mme Emile de Girardin (1) s'est moquée agréablement de ce travers chez ses contemporains : « Nous

(1) *Œuvres complètes de Mme de Girardin* (édit. Plon ; Paris. 1860, in-8°), t. IV, p. 33. — On a vu dans le chapitre précédent ce qu'on appelait les « petits Dunkerque », expression mise à la mode par la duchesse de Berry.



Service du prince Demidoff. Huilier, salière et couvert. Exécuté par Charles Odiot.

(Archives de la Maison Odiot.)

avons admiré, dit-elle, les *Petits Dunkerque* de Mme de R... ou chez Mme de D... qui occupent à elles seules de magnifiques hôtels, et qui peuvent remplir d'objets d'art et de curiosité deux ou trois chambres sans qu'il y paraisse : là-dessus, tout de suite, nous avons rempli notre unique salon de toutes choses qui l'encombrent : les tables sont couvertes de porcelaines, d'inutilités, vous ne savez où poser un livre... » Et le piquant écrivain termine par cette fine réflexion qui reste toujours juste : « Quand donc devinerons-nous que ce qui est une distinction pour celui-ci n'est qu'un ridicule pour celui-là ? (1) »

L'orfèvrerie, au milieu de cette société en formation, de cette bourgeoisie montante et remuante, se mettait à la remorque des modes éphémères et s'abandonnait de plus en plus au caprice des imaginations tumultueuses des littérateurs et des poètes. Elle reçut à cette époque le plus décisif élan, grâce à la collaboration d'une foule d'artistes de talent, de sculpteurs distingués, que les orfèvres appelèrent à leur aide, et qui multiplièrent les figures, les allégories, les ornements sur les coupes, les vases, les surtouts de table, et même sur les moindres ustensiles d'usage. Cette part prépondérante de la sculpture, qui caractérise l'orfèvrerie de ce temps, marque à la fois un progrès, car elle prit une animation singulière, une vie et un intérêt indéniable à cet ardent contact des artistes, mais en même temps une faiblesse, parce que le rôle de l'orfèvre s'en trouvait d'autant diminué, et que la forme fut trop souvent sacrifiée à l'ornement, le principal à l'accessoire. Charles Blanc a fait à ce propos une remarque très juste : « Est-il admissible, dit-il, qu'un sculpteur, en voulant orner une aiguière, en déforme le galbe, en altère les proportions, et cela pour montrer son talent aux dépens de l'orfèvre ? C'est ce qui est inévitable, et les œuvres les plus belles de la Renaissance sont entachées de ce défaut. » Si les orfèvres de 1830 ne surent pas assez rester dans leurs ateliers les « maîtres de l'œuvre » comme l'avaient été leurs ancêtres des anciennes corporations, s'ils laissèrent trop souvent plus de liberté qu'il n'aurait fallu aux sculpteurs qui abusaient de l'ornement, c'est que beaucoup n'étaient alors orfèvres que de nom, ignoraient le métier et conduisaient leur fabrique comme une boutique. C'était la conséquence de la liberté du commerce inaugurée en 1789. Ceux qui étaient en tête de ligne, les Odiot, les Fauconnier, gardaient une certaine autorité, fondée sur l'expérience et la pratique, sans toutefois parvenir à discipliner suffisamment l'exubérance de leurs collaborateurs. Ce fut bien autre chose quand se révélèrent, entre 1830 et 1840, de nouveaux chefs d'atelier, tels que Durand, Lebrun, et surtout Wagner, Morel, Duponchel, Froment-Meurice, qui, remplis d'entrain et d'initiative, engagés à fond dans le mouvement romantique, novateurs par tempérament ou par calcul, firent à la sculpture de l'ornement et de la figure une place plus grande qu'elle ne l'avait jamais été.

---

(1) Ch. Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*, chapitre de l'Orfèvrerie.

Précisément à cette date apparut, comme par enchantement, toute une phalange de jeunes artistes, statuaires, décorateurs, ciseleurs, débordant d'idéal, transportés d'ardeur, surexcités jusqu'au fond de l'âme par la fièvre du romantisme, qui allaient mettre au service de l'industrie la fougue un peu incohérente de leurs rêves. D'où venaient-ils? Comment était né en eux ce goût de l'ornement qui n'existait plus dans l'art et qu'on avait désappris? A quelle source avaient-ils puisé ce sens du pittoresque et de l'arrangement décoratif qui n'était alors enseigné nulle part, et dont il était si difficile de trouver des exemples? C'est là un phénomène qui n'est pas des moins curieux dans l'histoire des arts du dix-neuvième siècle.

Parmi les sculpteurs qui eurent, à cette date, la plus féconde influence sur l'industrie de l'orfèvrerie, il faut citer Jean Feuchères. Elève du sculpteur Cortot, il avait étudié également le dessin avec un peintre nommé Blondel, et après un début au Salon de 1831, à l'âge de 24 ans, il se mit presque aussitôt à dessiner et à modeler, pour des orfèvres et d'autres industriels, des compositions pleines de charme et d'une réelle habileté, dans lesquelles étaient évoquées les scènes et les symboles chers à la Renaissance. Il avait réuni sur cette époque une collection importante de documents, d'anciennes estampes dont il se nourrit l'esprit, et comme il était doué d'une imagination inépuisable, avec une adresse de main merveilleuse, et comme il s'était formé le goût, il se laissa aller aisément, sans abandonner ses grands travaux de statuaire, à prêter sa gracieuse collaboration à l'industrie qu'il alimenta pendant vingt ans de modèles de tous genres. Cet exemple d'un artiste de tel mérite, qui ne dédaignait pas de faire une besogne, qu'à cette époque aucun de ses confrères n'aurait osé entreprendre pour ne pas sembler déchoir, eut les plus heureuses conséquences. Il faut bien se rappeler en effet l'espèce de déconsidération que les artistes avaient alors à braver quand, semblant sortir de leur profession, ils consentaient à faire œuvre ornementale (1). Dans les ateliers, les décorateurs-modeleurs, qui n'étaient guère autrement traités que comme des artisans manuels, s'en sentirent subitement rehaussés. Les ciseleurs se crurent tous des Cellini, et virent en Jean Feuchères un des leurs, le chef qui les représentait, qu'il fallait suivre désormais. Ils parlaient avec émotion de son bas-relief de l'Arc-de-Triomphe, représentant le passage du pont d'Arcole (1834), et ses statues exposées au Salon de 1835, un *Benvenuto Cellini*, un *Satan* aux ailes repliées, penseur lugubre, un *Raphaël* rêvant, ainsi que de sa charmante *Renaissance des arts* et d'un gracieux petit bas-relief, *la Peinture et la Poésie* (Salon de 1836), acquis par le baron de Rothschild. Par la suite, Feuchères

(1) Un confrère de Jean Feuchères, qui travaillait aussi pour l'orfèvrerie, Henri de Triqueti, ayant exposé au Salon de 1836 une aiguière d'argent, les journaux voulurent bien en parler, mais en plaidant les circonstances atténuantes pour un artiste qui osait ainsi déroger. « Ses ouvrages, dit *la Mode*, sont une sorte de passe-temps qui acquerront de la valeur en raison de leur rareté. »



Bouclier : Jupiter foudroyant le Titan.

(Dessin original de J. Feuchères.)

fut officiellement chargé de diverses sculptures monumentales : il fit la figure de *Jeanne d'Arc sur le bûcher*, à Rouen, celle de *sainte Thérèse*, pour l'église de la Madeleine à Paris, celle de *Bossuet*, pour la fontaine de la place Saint-Sulpice,



Le Parnasse. Projet de surtout.
(*Dessin original de J. Feuchères.*)

celle du *cavalier Arabe*, sur le pont d'Iéna, *la Constitution*, sur la place du Palais-Bourbon, etc. C'est lui qui fut choisi pour exécuter le char funèbre qui servit à transporter les restes de Napoléon I[er]. Mais ses travaux pour l'orfèvrerie et pour le bronze étaient dignes d'être plus appréciés encore par les qualités techniques dont ils témoignaient, par la nouveauté et la variété des conceptions, par le charme du

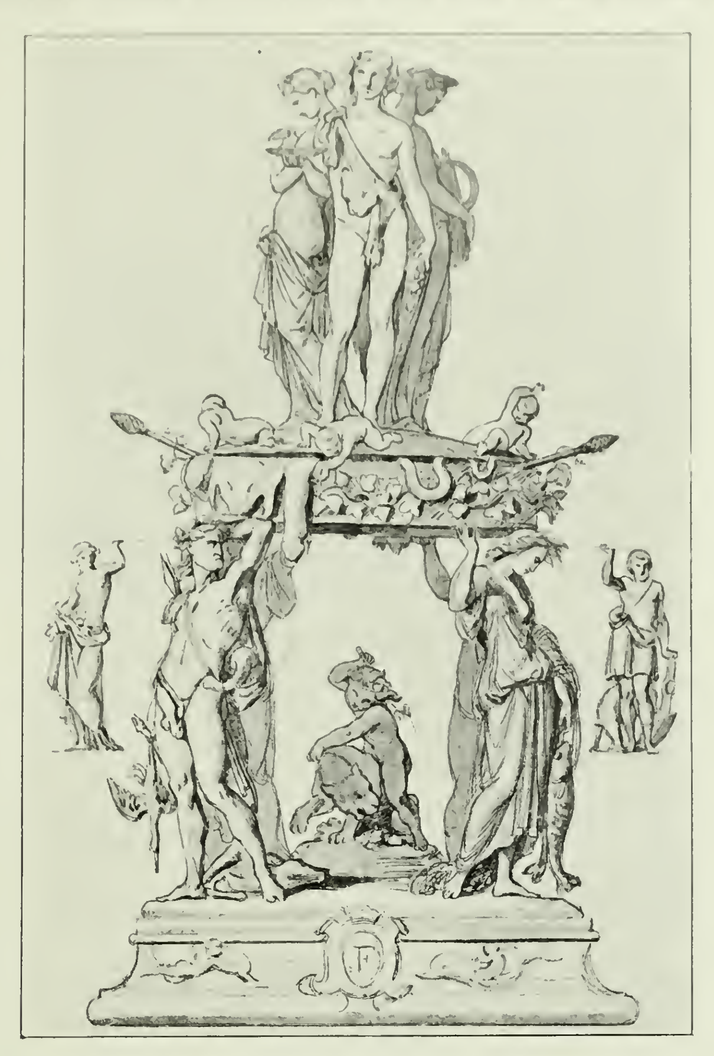
décor approprié — avec une science bien faible encore et bien rare — à la destination des objets. Feuchères composa notamment pour le célèbre ciseleur Vechte, dont il va être bientôt question, plusieurs beaux vases et quelques boucliers. Il fit pour Froment-Meurice une quantité de travaux des plus importants que nous



Le Travail des champs. Projet de surtout.
(Dessin original de J. Feuchères.)

retrouverons en parlant des expositions de l'industrie, et commença la résurrection du vieil art limousin de l'émail en fournissant à cet orfèvre des compositions qu'exécutaient Sollier, Grisée, Meyer, Heine, etc. La maison Christofle possède de lui divers projets de surtouts qui montrent toute la souplesse, toute la fertilité d'invention de cet artiste, mort trop jeune (en 1852, à quarante-cinq ans), et qui, s'il eût vécu à une autre époque, aurait pris rang parmi les plus grands décora-

teurs. « S'il porta souvent la peine, ainsi que l'a remarqué un critique avisé, M. Ph. Burty, du peu de méthode de ses études premières », ce ne fut point sa faute, puisque, de tous les artistes de son temps, il est celui qui s'appliquait le plus à réagir contre les lacunes qui existaient alors dans l'enseignement des arts. J'ai



Esquisse de surtout pour le duc de Luynes.
(*Dessin original de J. Feuchères.*

sous les yeux, en écrivant ces lignes, le dessin original d'une de ces compositions datées de 1836, par conséquent de ses débuts. C'est le projet d'un bouclier, car c'est lui qui mit en faveur, parmi les orfèvres, cette forme très « romantique » qu'il trouvait favorable pour faire valoir les motifs en bas-relief. On y rencontre déjà l'habileté d'un professionnel habitué aux difficultés des travaux du métal, et avec cela une vigueur d'expérience, une liberté d'allure très curieuse. Le sujet représente *Jupiter foudroyant les Titans*. On voit les géants, qui ont amoncelé des

blocs énormes de rochers, monter jusqu'à l'Empyrée pour y porter la menace de leurs torches enflammées, tandis que, soutenu par l'aigle qui plane d'un large vol au-dessus des assaillants, Jupiter brandit la foudre, et les accable de ses coups.

Un second dessin, qui fait également partie des archives de la maison Christofle, est un projet de surtout représentant le Parnasse. Au sommet d'un rocher



Saucière.
(*Projet de J. Feuchères.*)

que domine une figure d'un beau mouvement : un Apollon jouant de la lyre et emporté par l'irrésistible élan de Pégase. Feuchères avait dû penser au mot historique de Napoléon à son peintre David et voulu que le jeune dieu fût « calme sur un cheval fougueux ». Autour de lui les Muses sont groupées avec leurs attributs. La partie inférieure du surtout est occupée par une figure de fleuve à barbe limoneuse, accoudée sur une urne et tenant en main une rame, accompagnée de nymphes jouant dans les roseaux. Le dessin, poussé à l'effet, est exécuté avec la liberté du croquis, mais conserve un bel aspect décoratif.

Un autre dessin de surtout est non moins intéressant, il est signé de Feuchères, 1847, et a pour sujet le travail des champs. En forme pyramidale, ce surtout est divisé en trois parties superposées. Sur la base, à droite et à gauche,



La Métallurgie.

(Dessin original de J. Feuchères.)

l'artiste a symbolisé le pain et le vin, aliments essentiels de l'homme, par deux groupes représentant la moisson et la vendange ; au centre, sous l'arcade irrégulière d'une grotte, un groupe d'artisans forge le soc de la charrue qui doit creuser le sillon où germera le grain ; au-dessus, les divinités des eaux répandent sur le sol le contenu des urnes fécondes, et, au sommet, une Bacchante et Cérès dominent la composition de ce surtout somptueux.

Un troisième dessin, qui pourrait bien être l'une des premières pensées de Feuchères pour la composition d'un surtout que le duc de Luynes devait faire exécuter par Froment-Meurice. Le groupe central est de trois figures : Bacchus, Cérès et Vénus, comme dans l'exécution définitive. Très élégantes dans leur enlacement, elles diffèrent peu du modèle définitif, mais dans le premier jet de l'artiste paraissent encore plus fines et plus sveltes. Le plateau convexe sur lequel elles reposent remplace la sphère que ceinture le Zodiaque dans l'exécution définitive et est porté par quatre cariatides espacées dont l'artiste nous montre les deux principales : la chasse et la pêche; au centre, une panthère domptée par un enfant.



Candélabre pour un surtout.
(Dessin original de J. Feuchères.)

Le dessin du candélabre qui devait l'accompagner est enlevé de main de maître. Une corne d'abondance, d'où s'échappent des bouquets de lumières, est portée par une nymphe qui chevauche sur le dos d'un faune. Un croquis au crayon sur le côté représente le groupe qui devait faire le pendant du premier.

Ces dessins, dont l'invention est charmante, ne sont que des esquisses, mais quelle précision déjà et comme on sent que l'artiste sait bien qu'il travaille pour un orfèvre et que ces projets qui pourront être remaniés et corrigés sont déjà des œuvres exécutables en métal précieux.

Le dernier dessin de Feuchères présente une certaine ambiguïté dans la forme ;

est-ce un surtout, est-ce un drageoir? Il semble que l'artiste ait fait allusion à la profession de l'orfèvre : Vulcain en est le couronnement et deux figures de femmes symbolisent le travail de l'orfèvre, l'une modèle, l'autre travaille sur le boulet du ciseleur et le petit groupe d'enfants battant l'enclume ne laissent pas de douter sur les intentions de l'artiste ; l'effet en est somptueux. Tels étaient les motifs dont on aimait alors à se réjouir les yeux : la mythologie entrevue dans un



Bacchanale, émail en camaïeu.
(*J. Feuchères.*)

décor pittoresque et moyen âge. Feuchères en eût fourni tant qu'on en aurait voulu.

Feuchères s'était essayé dans l'art de l'émailleur. Il avait donné à la Manufacture de Sèvres des motifs charmants qui y furent exécutés. Des plaques d'émail en forme de médaillon, que nous possédons, ont été exécutées dans le genre des émaux de Limoges et portent sur le côté la signature de Feuchères tracée en or. Ce sont des motifs de bacchanale qu'il affectionnait. Une bacchante endormie et lutinée par les amours, s'abandonnant aux bras d'un faune, est d'un dessin excellent et montre la ressource et la fécondité de l'imagination de Feuchères.

A côté de cet artiste, il faut placer Jules Klagmann, qui, quoique à peu près





Émaux en camaïeu. J. Feuchères.

Collection H. Bouilhet.

du même âge, fut, on peut dire, son élève, et devint son émule. Comme lui, il délaissa l'école académique pour les études indépendantes, l'ornement, et l'art de la Renaissance. Les succès qu'il obtint aux Salons avec des figures, telles qu'un *Job* d'un beau sentiment et d'une vérité palpitante, ne l'empêchèrent pas de s'adonner à la décoration architecturale et aux travaux de l'industrie. Il est l'auteur de la fontaine de la place Louvois, et c'est à lui que s'adressa la famille Rothschild pour toute la partie ornementale des deux hôtels, fastueux pour l'époque, qu'elle fit élever rue Laffitte.



Portrait de Aimé CHENAVARD.

D'autres sculpteurs durant cette période fournirent le plus utile concours aux orfèvres; j'ai déjà parlé de l'illustre Barye, qui, n'ayant pas obtenu le prix de Rome à l'École des Beaux-Arts, demanda ses premières ressources à l'industrie, et travailla pour Fauconnier. Il exécuta plus tard pour le duc d'Orléans, d'après les dessins de Chenavard, un surtout de table qui comprenait neuf groupes de chasse dans les différentes parties du monde, excellent thème qui permit à Barye de mêler avec une furie pittoresque, hommes, lions, chevaux, éléphants, etc. (1)...

Chenavard était un dessinateur habile, jeune encore, et dont l'influence était très grande alors. Né à Lyon en 1790, Aimé Chenavard était, en 1830, le directeur artistique de la Manufacture de Sèvres, fonction à laquelle il avait été appelé par Brongniart qui, savant distingué, avait senti le besoin de s'entourer d'artistes capables de continuer les traditions de notre manufacture nationale. Chenavard fut à cette époque — toutes proportions gardées — le « Percier et Fontaine » de l'époque romantique.

Ce fut lui qui enterra le style du premier Empire et inaugura celui qui triompha sous le second, style — si l'on peut appeler cela un style — qui vécut du mélange

(1) Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, page 243.

de tous les autres. Amateur instruit, bibelotier avisé, il réunit de belles œuvres du quinzième et du seizième siècle, les copia souvent, et plus souvent encore les mélangea dans des œuvres qu'il prenait pour originales. Sa manière peut être étudiée dans son recueil de décorations intérieures (tapisseries, tapis exécutés dans les manufactures royales), Paris, 1833-1835; et dans son Album de l'Ornemaniste, Paris, 1836. En 1855, le comte de Laborde, dans son livre de l'Union de l'Art et de l'Industrie, disait de lui : « Cet artiste avait l'instinct du frelon qui sait trouver dans chaque fleur le suc qu'elle contient et qui ignore le secret de l'abeille pour en faire le miel. Fureteur infatigable, il avait feuilleté les livres, calqué les gravures, copié les manuscrits, dessiné les monuments, et de tout cela il n'avait pas su se former une originalité propre, un style individuel. En dépit d'une exécution des plus habiles, malgré des détails très bien rendus, on aurait dû lui reprocher l'abus de toutes choses, la disproportion dominant partout, l'absence complète de calme, de pondération, de simplicité. Chenavard avait séduit quelques hommes de lettres qui faisaient alors les réputations, et il était devenu l'artiste populaire, le prophète et l'homme-dieu d'une religion qu'on croyait nouvelle, de l'art appliqué à l'industrie.

» Tout ce désordre, qui ressemblait fort à une orgie, marqua dans l'art et l'industrie de la France d'une manière déplorable. » Mais il n'en avait pas moins fait école, et l'on pourrait presque dire qu'en 1900, son influence n'est pas encore tout à fait abolie.

Le mouvement romantique avait modifié sa manière, ce fut sous Louis-Philippe qu'il donna la mesure d'un talent plus assagi, et conquit auprès de ses contemporains une juste renommée. Il mourut en 1838, et ses amis lui élevèrent au Père-Lachaise un monument dont l'architecture élégante contraste heureusement avec les tombes qui l'entourent. Sur une base rectangulaire, six colonnes supportent un dôme rappelant le temple de l'Amour à Trianon. Au centre est un vase de bronze, surmoulage d'une des œuvres les plus importantes de Chenavard représentant le Triomphe des Arts du Décor.

Parmi les sculpteurs les plus en faveur à cette époque, on peut citer encore Henri de Triqueti, Auguste Préault, Pradier, Cavelier, Geoffroy de Chaumes, auteur de belles aiguières exécutées par Wagner. On ne doit pas oublier Carrier-Belleuse alors à ses débuts, et que l'art du dix-huitième siècle devait tant séduire; P. Rouillard, sculpteur d'animaux; Soitoux, Ambroise Choiselat qui fut associé aux meilleurs travaux de Klagmann et était un « arrangeur » d'imagination fertile.

Jeannest, ami et disciple de Feuchères, qui excellait dans les objets de petites dimensions, modela avec Combettes le magnifique service que fit Odiot en 1835 pour le baron Salomon de Rothschild, ouvrage « considéré » à juste titre, a dit le duc de Luynes, comme le plus riche exemple d'une excellente orfèvre-



Vase décoratif, par Chenavard.

rie (1). Malheureusement, Jeannest, dont le talent était très fin et d'une distinction extrême, nous fut ravi par l'Angleterre, avec plusieurs autres qui s'en allèrent travailler pour Elkington; il y mourut en 1857. L'Exposition de 1855 nous avait montré ses dernières œuvres, et la maison Elkington, qui remporta la grande médaille d'honneur, avait dû ses succès à la collaboration de ce décorateur éminent. Dans cette liste que j'abrège, pourraient être compris des hommes tels que Hugues Protat, Auguste Willms, qui succéda à Jeannest chez Elkington à la mort de celui-ci, puis Constant Sévin, Chabrau, Eugène Party, Liénard, etc., tous remplis de talent, ornemanistes ayant fait eux-mêmes leur éducation un peu à la diable, mais bien doués, et qui partageaient leur activité entre les industries de l'orfèvrerie, du bronze ou des meubles.



Aiguière, par Chenavard.

La ciselure, d'autre part, fit à cette date de surprenants progrès. Depuis le premier Empire elle était restée un métier morne et borné, banal et plat: on se contentait de « nettoyer » les surfaces du métal pour donner aux pièces d'orfèvrerie les apparences d'un achèvement soigné, mais sans essayer de marquer d'aucun accent la matière, ni de souligner par des effets variés les intentions du créateur de l'œuvre. L'épiderme de l'argent, ou bien était rendu luisant comme un miroir par l'emploi du rifloir et l'action de la gratte-boesse, ou bien prenait, « au moyen de quantité de petites molettes d'acier sablé qu'on promenait en tous sens sur l'ouvrage, l'épiderme du sucre blanc (2) d'une monotonie fade, que les Anglais ont durant assez longtemps grandement recherché ». Ce n'était plus du tout cet art de la ciselure, si spirituel et délicat, tel que l'avait pratiqué au dix-huitième siècle Thomas Germain, par exemple, qui savait prêter à l'argent un langage et comme une âme par le martelage, les pointillés, les sablés, tout un travail infiniment précieux et intelligent de l'outil. Ainsi que l'a dit un maître que j'aime à citer (3), le ciseleur a le devoir

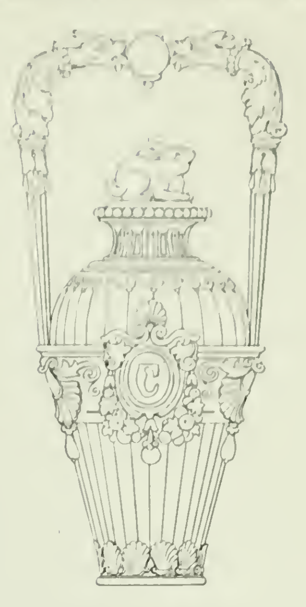
(1) Duc de Luynes, *Rapport sur l'Orfèvrerie à l'Exposition de* 1851, page 63.
(2) Jean Garnier, *Manuel du ciseleur* (1859, 1 vol. in-12), page 60.
(3) Lucien Falize, dans le *Dictionnaire de l'Industrie* de E.-I. Lamy, à l'article *Ciselure*.

de faire dire au métal « ce que le sculpteur n'a pu lui donner, ce que ne livrent » ni la terre, ni la cire, ni le bois, ni le marbre : cette fleur de l'épiderme, le » chairé de la peau, la maille du tissu, les nervures des feuilles, le moiré des » fleurs, tout cet infini délicat, qui charme l'œil et donne la couleur et l'esprit » à la matière ».

A partir de l'époque romantique on vit les ciseleurs s'appliquer à l'étude de ces petits problèmes d'interprétation, qui ont tant d'importance en orfèvrerie et qui consistent à donner de la valeur à tel ou tel détail, à exalter ou à calmer le métal, à savoir, notamment dans une figure, quelle partie restera mate, par opposition à telle autre qui sera unie. Assurément les ciseleurs de cette période ne retrouvèrent pas d'emblée la perfection des anciens, ils montrèrent une tendance, par une réaction qu'on s'explique, à grandir leur rôle, à faire parfois trop chanter l'outil au détriment de l'harmonie générale, à trahir les intentions de l'auteur qu'ils n'avaient qu'à docilement traduire. Mais ils apportèrent de la vie et le souci de la vérité dans le rendu, là où il n'y avait plus que froideur et insipidité.

Les plus distingués ciseleurs de cette époque furent Mulleret, les deux frères Auguste et Joseph Fannière, Deurbergues, Poux, Dalbergue, etc., et pour les petites choses Douy, Fauque, Honoré, J. Garnier, etc. Celui qui les dépasse tous, car, en même temps qu'ouvrier incomparable, il fut artiste d'imagination, rénovateur du *repoussé*, c'est Vechte. En orfèvrerie, « le repoussé est l'art sans limite », a dit le comte de Laborde. On peut former tous les jours d'habiles ciseleurs et de bons fondeurs; mais des artistes capables d'interpréter une composition en repoussant simplement avec le marteau et le ciselet une plaque de métal, ou d'exprimer par ce procédé ce qu'ils ont conçu et ce qu'ils conçoivent dans la chaleur même de ce travail, ces artistes-là sont rares. Vers 1835 on vit paraître, dans les boutiques de marchands de curiosités, des pièces d'orfèvrerie repoussée qui paraissaient trop belles pour être modernes, qui, comme œuvres de la Renaissance, avaient un style si large, si plein, si vivant, qu'il était difficile de l'attribuer à des maîtres connus; d'un autre côté, on ne s'expliquait pas l'apparition subite de pièces aussi importantes, et tout à fait ignorées; il aurait fallu la découverte d'un Pompéi du seizième siècle pour l'expliquer. L'auteur mystérieux de ces pièces si remarquables n'était autre que Vechte. Il avait commencé par être ouvrier dans les fabriques. Né à Avallon en 1800, et orphelin à onze ans, il était venu à Paris, était entré comme apprenti chez un vieux ciseleur, nommé Faucin, puis chez un fondeur, Soyer, celui qui devait exécuter plus tard la colonne de Juillet. Antoine Vechte apprit, comme il put, à modeler. Il s'était marié et, pour faire vivre sa nombreuse famille (onze enfants lui naquirent), il se mit à créer des modèles de pendules pour un fabricant de bronzes du nom de Vittoz. Ce que pouvaient être ces modèles, on le devine! Mais à ce moment Vechte se lia avec Feuchères, subit son influence, et fit son éducation d'artiste : il fut bientôt à même de

composer lui-même des casques, des boucliers, qu'il exécutait en repoussé et qu'un marchand juif vendait comme œuvres anciennes. Plus tard, se trouvant en Angleterre, Vechte rit beaucoup, en visitant la Tour de Londres, de reconnaître quelques-unes de ces œuvres de sa jeunesse qui étaient attribuées à un maître italien. Cependant, de fins connaisseurs de Paris ayant parlé de sa prestigieuse habileté au duc de Luynes, celui-ci lui commanda vers 1836 un beau vase d'argent repoussé dont il lui indiqua le sujet. Ce fut la première pièce que notre ciseleur signa de son nom. Elle représentait, sur la panse, le *Triomphe de Galathée* et un Neptune domptant les flots, avec des enfants et des tritons groupés autour du pied; sur le couvercle une *Scylla*, sur la frise un combat de monstres marins, et aux anses des figures de sirènes et d'enfants. « On y reconnaissait encore, a dit le duc de Luynes (1), les réminiscences de ces peintres italiens de la grande époque qu'il avait étudiés avec tant de constance et d'affection; cependant son travail passant de la ronde bosse à des reliefs à peine sensibles, ses ornements distribués avec un art merveilleux sur des fonds unis ou granulés, les monstres fantastiques entremêlés à ses tritons et à ses néréides, et bigarrés de détails gravés ou ponctués avec un goût extrême et une variété infinie, toutes ces qualités nouvelles et tirées de son propre fonds, ajoutées à celles qu'il avait reçues des anciens maîtres, mettaient M. Vechte hors de parallèle avec tous les orfèvres, quelle que fût leur capacité. »


Vase par Chenavard.


Flambeau par Chenavard.

La seconde œuvre de Vechte, qui attira décidément l'attention vers lui, fut un bas-relief en or sur la lame de l'épée offerte au comte de Paris, arme dont l'exécution associa tant de talents et d'artistes

(1) Duc de Luynes, *Rapport sur les métaux précieux à l'Exposition universelle de* 1851, page 75.

divers (1). Puis il entreprit pour un armurier, M. Lepage, une aiguière de très grande dimension dont le sujet était le *Combat des Centaures et des Lapithes*, que nous avons reproduit (2). Là encore on reconnaissait l'inspiration de quelque maître italien. Le dessin en était de J. Feuchères. Mais ce que le ciseleur empruntait à autrui prenait sous ses doigts une intensité de vie, un cachet personnel et un caractère saisissant. Voici ce qu'a dit Ch. Blanc à propos du bouclier qui était exposé au Musée centennal : « Les énergiques méplats d'une » figure en action, les rondeurs d'un corps voluptueux, les muscles ressortis » d'un cavalier armé dont le cheval se cabre, les draperies remuées, les têtes » échevelées et les crinières flottantes, enfin les armures historiées dont l'ar- » tiste a revêtu les divers personnages de cette pièce..., tout cela est exprimé » à ravir par le marteau du repousseur qui, suivant les reliefs qu'il voulait obte- » nir, a frappé avec résolution ou avec douceur, en descendant par degré des » accents fiers qui font respirer la vie jusqu'aux pâles dépressions où vient » expirer la forme (3). »

Lancé définitivement dans le monde des riches amateurs, Vechte exécuta alors, outre un bracelet pour la duchesse de Cambacérès, une coupe en argent pour M. de Vandœuvre, représentant un sujet inspiré de Flaxman, « l'Harmonie dans l'Olympe », qui parut à l'Exposition de l'Industrie de 1849, et valut à son auteur la croix de la Légion d'honneur, et de plus une commande officielle, que lui fit donner M. de Thiers, « le Vase du Scrutin », lequel ne fut achevé qu'en 1861, et est devenu le *Vase de la création* représentant Adam et Eve, le paradis perdu, les passions vaincues : il est actuellement au Musée du Louvre, mais ce n'est pas une de ses œuvres les meilleures. Il existe encore dans les réserves du Louvre un vase inachevé qui a été donné par sa fille, Mme Vernaz-Vechte, et que nous avons pu représenter dans la même planche.

Nous avons réuni aux œuvres de son père le vase de Mme Vernaz, son élève, d'une sculpture plus mièvre, d'une ciselure un peu féminine, mais qui montre que, si la fille avait hérité de quelques-unes des qualités de son père, elle avait exagéré ses défauts.

Vechte s'était fait bâtir à Ménilmontant une petite maison que fréquentaient les artistes décorateurs du temps, Feuchères, Klagmann, Hugues Protat : c'est là qu'il travaillait pour les orfèvres qui lui donnaient à exécuter leur ciselure, Wagner et Froment-Meurice. Un jour il reçut la visite de Mme Nathaniel de Rothschild, qui lui commanda sa statuette équestre en argent repoussé, en cos-

(1) La composition et la sculpture de cette pièce était de Klagmann, la ciselure de Vechte, l'orfèvrerie de Morel. L'exécution en fut dirigée d'un bout à l'autre par Fossin (note de Froment-Meurice publiée par Ph. Burty dans un ouvrage sur cet orfèvre, page 14). Froment-Meurice était l'orfèvre en nom qui avait été chargé de la commande de cette épée.

(2) Cette pièce est devenue la propriété de la fille de Lepage, Mme Brot de Commère.

(3) Ch. Blanc, *Grammaire des Arts décoratifs*, page 315.



Aiguière en orfèvrerie par F. Meurice.
Modèle de J. Feuchères, ciselée par Vechte.

Musée centennal. — Collection de Mme Bro de Commères.



Vases en repoussé, exécutés par Vechte.

tume d'amazone. Le morceau séduisit si fort le baron James de Rothschild, que celui-ci, enthousiasmé, songea à charger l'artiste de deux bouts de table de grandes dimensions, devant figurer le Jour et la Nuit. Les maquettes furent faites; elles comptaient un nombre énorme de figures; mais le projet, on ne sait pour quelle cause, n'eut pas de suite, et Vechte, profondément déçu, se décida a accepter les propositions d'engagement que lui avaient faites les célebres orfèvres



Bouclier « la Chevauchée », ciselure de Vechte.
(*Musée centennal.*)

de Londres, MM. Hunt et Roskell, et quitta la France en 1849 (1). Les œuvres exécutées par lui depuis lors, et jusqu'à sa mort, survenue en 1868, appartiennent à l'Angleterre. Nous aurons l'occasion d'en parler plus loin; mais ce qu'il convient de dire ici, c'est que le départ d'un tel artiste fut extrêmement regrettable, car il priva l'orfèvrerie française d'un de ses plus brillants auxiliaires. Ainsi que l'a fait

(1) Tous ces détails sur la vie de Vechte sont tirés d'un ouvrage inédit, *les Artistes décorateurs au dix-neuvième siècle*, par Victor Champier, qui possède un recueil de souvenirs personnels que lui a transmis la famille de l'artiste. Ce qui a été dit ci-dessus sur les artistes de l'époque romantique est également emprunté à l'ouvrage de M. Victor Champier.

remarquer le duc de Luynes (1), Vechte a introduit dans l'art du repoussé des perfectionnements précieux, particulièrement la préparation des pièces difficiles qui, au lieu d'être péniblement ébauchées et achevées sur le ciment, sont maintenant estampées par morceaux dans des creux en métal, fonte ou bronze, puis ensuite ajustées, soudées et ciselées. Il en résultait une grande économie de travail, et le métal, moins fatigué par le travail du marteau, conservait plus d'égalité dans son épaisseur; les trous et les déchirures étaient moins à craindre. Son talent, en plein épanouissement quand nos voisins l'accaparèrent, aurait pris sans nul doute un élan encore plus puissant dans sa patrie. Il avait formé un jeune élève, Morel-Ladeuil, qui devint également un maître dans l'art du repoussé : celui-là aussi fut enlevé à notre pays par l'Angleterre, où nous le verrons dans le chapitre suivant produire, à la solde d'Elkington, d'admirables ouvrages de 1852 à 1888.

Après cette nomenclature des principaux collaborateurs de l'orfèvrerie sous le règne de Louis-Philippe, revenons aux fabricants eux-mêmes, aux chefs des maisons les plus importantes, en constatant leurs efforts tels qu'ils se manifestèrent aux diverses expositions de l'industrie qui eurent lieu à cette époque.

L'Exposition de 1834, organisée, non plus au Louvre mais sur la place de la Concorde, dans des baraquements assez sommaires, réunit 43 orfèvres sur 2447 exposants. C'est le baron Charles Dupin qui fait le rapport. Il exprime un « sentiment profond de regret » à voir les artistes s'humilier jusqu'à suivre, à copier une mode éphémère et bizarre, pour adopter des formes anglaises lourdes, prétentieuses et sans grâce. Il ajoute : « L'orfèvrerie anglaise n'est, selon nous, » qu'une alliance maladroite de la prodigalité d'ornements qu'affectait la Renais- » sance, avec les tortillements du genre Louis XV. Au lieu d'accepter cette com- » binaison monstrueuse, si l'on veut à toute force imiter, pourquoi ne pas » remonter aux types primitifs (2)? » La réflexion était juste. Elle s'adressait spécialement à Odiot qui, comme je l'ai déjà dit, avait été le grand importateur, en France, de ce genre anglais, dont on commençait à Paris par comprendre le ridicule, et que les esprits avisés signalaient comme un danger. Mais ce qu'il faut dire, c'est que grâce à Odiot qui avait voulu prendre surtout à nos voisins leurs machines-outils, les tours, les matrices grâce auxquelles ils avaient conquis sur nous une avance considérable au point de vue de la fabrication commerciale, nous pûmes dès lors reprendre une avance que nous ne devions pas laisser échapper. A cet égard, le service rendu par Odiot à son industrie fut très grand; malheureusement, en même temps que les outils d'invention anglaise, les modèles de Londres avaient pénétré aussi; à l'amalgame de la Renaissance et du Louis XV, on ajoutait (car l'influence de Chenavard s'étendait jusqu'à Londres) la nature

(1) *Rapport de* 1851, page 77.

(2) *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en* 1834, par le baron Ch. Dupin, Paris, 1836. 3 vol. in-18. (Voy. chap. XXIII, section II, page 144.)



Portrait de Charles ODIOT et de ses deux fils, Ernest et Gustave.

(*Collection Gustave Odiot.*)

morte, la nature vivante et tout un genre d'un pittoresque extravagant. Ce n'était que forêts vierges et palmiers, bois de sapins couverts de neige et habités par des ours, chasses à l'éléphant et aux tigres, scènes de croisades ou de la vie privée la plus ordinaire, comme le duc de Wellington à cheval dans son parc, ou bien toute la végétation des serres chaudes de l'Angleterre, tout le règne animal du monde, péniblement imité, durement rendu (1). Odiot ne présenta pas, à l'Exposition de 1834, des œuvres d'un goût aussi exotique; il avait pourtant deux surtouts



N° 5. — Théière, renaissance italienne. Œuvre d'Odiot.
(*Musée centennal.*)

de table en argent mat, dont l'un offrait un amoncellement d'arbustes et de plantes, et dont l'autre, plus simple, n'en était pas moins une imitation des formes anglaises.

Le Musée centennal nous montrait une série d'œuvres d'Odiot qui marquaient bien l'évolution qui s'était faite dans sa fabrication de 1830 à 1848.

C'est pendant toute cette période que la renommée de Charles Odiot, qui continuait à s'inspirer des traditions paternelles, devint universelle.

M. Gustave Odiot nous a permis de reproduire un portrait de son père qui date

(1) Comte de Laborde, ouvrage cité, page 372.

de 1840, où il est représenté avec ses deux jeunes fils, Ernest et Gustave, qu'il allait former à son exemple et préparer à suivre sa carrière. La réunion au Musée centennal des pièces que nous avons reproduites ici est particulièrement suggestive, et montre les étapes parcourues par Odiot pendant le règne de Louis-Philippe.

L'influence anglaise est bien marquée dans la cafetière N° 3 de forme gourde allongée, à panneaux ciselés en relief et séparés par des côtes. L'ornementation en est exubérante et les scènes de jeux d'enfants qui sont représentées, se ressentent du peu de mesure des orfèvres d'outre-Manche.

Tout autre est la théière N° 4, dite de forme « casquette » tout unie. Elle est au contraire pratique et simple, telles qu'aujourd'hui encore sont les pièces de fabrication anglaise les plus en vogue. Les deux cafetières 1 et 2 marquent le moment où Charles Odiot, retrouvant dans nos traditions françaises des types d'un goût plus épuré, allait complètement changer sa manière.

La théière N° 5, de forme aplatie avec têtes de béliers servant d'amortissement au bec et à l'anse, se ressentait déjà du retour au style de la Renaissance mis en faveur par le Romantisme. La sculpture en était puissante, et la frise semblait imitée des marbres de la Renaissance italienne.

Mais là où le style romantique est plus visiblement marqué, c'est dans la cafetière N° 6. Quatre figures assises sur une panse aplatie accompagnent l'anse et le bec; une profusion d'ornements couvrent la forme et compliquent la décoration sans laisser de parties unies et calmes où l'œil puisse se reposer, ornements qui ne sont ni moyen âge ni renaissance, mais s'inspirent du mouvement créé par la littérature d'alors qui s'accentuera encore, en s'affinant avec Froment-Meurice.

Dans le dernier type se retrouvait également l'influence anglaise, mais avec un goût plus épuré. Le samovar, décoré de branches et de feuilles de thé, était inspiré des végétations fleuries dont les Anglais abusaient, mais auquel Odiot avait su donner un aspect pittoresque et agréable.

Son influence était visible sur un orfèvre de Strasbourg, nommé Kirstein, qui montrait des vues et des médaillons figurant des chasses et des combats. Durand, élève d'Odiot père, s'éloignait complètement, au contraire, du goût anglais pour adopter le style Renaissance à la mode, et s'attirait par cela même un compliment du Jury qui, le félicitant pour une aiguière d'une assez belle exécution, assurait qu'il était fait pour comprendre les beaux-arts. De même pour Lebrun, dont les vases pour prix de courses recueillirent tous les suffrages. Mais le grand succès fut pour Wagner qui, pour sa première exposition, obtint d'emblée une médaille d'or, avec un bijou. Wagner était un artiste prussien. Arrivé à Paris vers 1830, il s'associa avec un lapidaire, Mention; il avait fait d'excellentes études spéciales, a dit le duc de Luynes (1); son instruction dans les arts du dessin était complète,

(1) Duc de Luynes, *Rapport sur les métaux précieux à l'Exposition de* 1851, page 68.



Cafetières, théières exécutées par Odiot.

(Musée centennal.)

les procédés de l'orfèvrerie, de la bijouterie et de la joaillerie lui étaient familiers, son talent personnel était remarquable.

Il commença par la fabrication des nielles à l'imitation de ceux de Russie, et devint promptement si habile dans cet art, qu'il laissa ses modèles bien loin



N° 6. — Cafetière, style romantique. Œuvre d'Odiot.
(*Musée centennal.*)

derrière lui. Encouragé par le duc d'Orléans et par la princesse Marie, Wagner entreprit de grands travaux et réussit dès son début. Il devint chef d'école, fixa l'attention des amateurs et apporta sa science à la place de la routine. On vit en lui se réaliser ce qui n'était plus qu'un souvenir depuis le dix-septième siècle : habile à dessiner et à modeler aussi bien qu'à ciseler, Wagner fit revivre le repoussé. « Outre les qualités d'art dont il faisait preuve, le jury de 1834 remarqua chez Wagner le souci de mettre ses travaux à la portée d'un grand nombre de fortunes par les procédés de gravure mécanique, ce qui, affirmait le rapporteur, « devait produire une vraie révolution. »

Cinq ans après, c'est-à-dire à l'Exposition de l'industrie de 1839, installée

cette fois aux Champs-Elysées, sur le carré Marigny, l'orfèvrerie était représentée par 22 exposants, au nombre desquels outre les fabricants cités ci-dessus, et qui restaient fidèles à ces concours périodiques, figuraient des noms nouveaux, ceux de Froment-Meurice, qui allait prendre une place éminente dans notre industrie, et de Christofle qui n'exposait encore que des bijoux, mais qui ne devait pas tarder, avec les nouveaux procédés de dorure et d'argenture électro-chimique, à ouvrir des horizons grandioses à l'orfèvrerie.



Fontaine à thé, style pittoresque. Œuvre d'Odiot.
(*Musée centennal.*

Malgré le talent et la réputation de tels concurrents, le jury se montra froid. Le rapporteur, Sallandrouze, constate, il est vrai, avec satisfaction que les formes anglaises « sans grâce et sans légèreté » ont perdu de leur vogue, et que « l'on commence à comprendre qu'en orfèvrerie le confortable n'est pas tout, et ne doit pas faire oublier la forme et le dessin », mais il se plaint de n'avoir à enregistrer « que des perfectionnements de détails, des dispositions plus ou moins ingénieuses d'ajustages, et peut-être l'usage plus modéré et mieux entendu des ornements du seizième siècle ». Sa mauvaise humeur va jusqu'à se traduire par cette phrase morose : « L'orfèvrerie, nous le disons à regret, est restée stationnaire depuis 1834; point de procédés nouveaux pour diminuer la main-d'œuvre ou l'emploi de la matière première; peu d'efforts pour conserver ou même inspirer le goût des beaux-arts... » Conclusion : aucune médaille d'or ne fut décernée.

Ce jugement paraît un peu sévère quand on pense à l'ensemble des œuvres exposées. Il s'y trouvait des pièces modelées par Klagmann, Feuchères, et d'autres sculpteurs renommés, des morceaux de ciselure marqués de l'empreinte de

Vechte, des compositions qui, sous le rapport d'un dessin plus châtié, de l'inspiration moins tâtonnante et d'un meilleur équilibre, témoignaient d'un progrès très réel. Durand avait une fontaine à thé haute d'un mètre, pesant 260 marcs et estimée 40000 francs. En forme de pyramide, elle était portée sur un plateau dont la bordure, divisée par des parties niellées, indiquait la place des seize tasses; au-dessus, sur un bandeau d'argent, se trouvaient huit plateaux niellés et dorés avec arabesques formant étagère et contenant quatre théières, quatre sucriers, quatre coupes à gâteaux, quatre pots à crème. Autour de la bouilloire se trouvaient des niches avec figures de femmes, sirènes, tritons, atlantes modelés par Klagmann. Ce travail, « remarquable par son importance, par la beauté et la simplicité du montage et des ajustements », valut à l'orfèvre un rappel de médaille d'argent; il reparut à l'Exposition de Londres en 1851, où il obtint un grand succès (1).

Lebrun, l'un des vétérans de l'orfèvrerie française, exposait aussi; sorti de l'atelier d'Odiot père, il avait reçu et conservé les traditions de cet orfèvre. Les genres différents qu'il a suivis, style de l'Empire, façon anglaise, style de la Renaissance et Ecole moderne, l'ont trouvé habile à bien comprendre et à bien choisir, apportant une rare perfection dans ses montures, un goût et une recherche dans ses ajustements, une beauté dans le poli, que personne n'a pu atteindre avant lui.

Le Jury signalait principalement un magnifique service de table et un thé complet, dont les formes anglaises adoptées dans ce qu'elles avaient de louable, modifiées et épurées par une heureuse combinaison avec le style Renaissance, avaient frappé son attention. Il reçut une médaille d'argent (2).

Ses travaux allaient recevoir la récompense suprême, la médaille d'or, à l'Exposition de 1844, où il avait présenté un milieu de table de style Louis XV, faisant partie d'un service qui lui avait été commandé par la Russie; un groupe de Bacchus et d'Ariane, entourés d'enfants grimpant dans un cep de vigne, en faisait le motif principal. La ciselure en avait été exécutée par Poux, Dalbergue et Schropp. Mais la pièce principale, quoique de petite dimension, qui avait enlevé tous les suffrages, était une tasse en argent avec sa soucoupe, dont les artistes et le public admirèrent l'étonnante perfection. Cette tasse était décorée sur la panse d'un motif représentant les armoiries du propriétaire, le baron de Mecklembourg, accompagnées de deux figures d'un travail exquis. Le reste de la tasse était uni, et l'anse, dont le galbe emprunté à l'architecture et à la végétation, était aussi neuve d'invention que parfaite d'exécution. La ciselure en avait été confiée aux frères Fannière, qui en avaient fait un chef-d'œuvre. « Quand on a admiré à la loupe la perfection de ce travail, dit le rapporteur du

(1) Duc de Luynes, *Rapport de* 1851, page 67.
(2) *Rapport de l'Exposition de* 1839; tome III, pages 45-46.

Jury, on ne s'étonne plus que cette tasse, où il entre pour 150 francs d'argent, vaille 10 000 francs (1). »

Le Jury de 1839 décernait encore deux médailles d'argent : l'une à l'orfèvre Lenglet, qui se distinguait de ses confrères, parce qu'il exécute lui-même le dessin, la sculpture et la ciselure des pièces qui sortent de son atelier.

Il s'était fait représenter à l'Exposition par trois pièces de grosse orfèvrerie dont la plus importante était un milieu de table avec une corbeille pour fleurs et fruits, dont les figures, Bacchantes et Enfants cueillant du raisin, étaient en vermeil, pièce d'un genre grec qui « a peut-être été étonnée de se trouver à l'Exposition de 1839 », dit le Rapport, car « elle y semblait venue pour protester contre l'invasion du moyen âge » : et l'autre, à Froment-Meurice, dont M. Héricart de Thury (2) fit le plus vif éloge, parlant de « l'illustration » et du « haut rang » qu'il a su donner à sa maison, et vantant « le bon goût, le fini, le gracieux des formes, la modération des prix » de ses bijoux. Déjà Froment-Meurice avait pour lui les bonnes grâces du public et bénéficiait de la popularité que lui faisaient les écrivains romantiques.

Quant à Charles Wagner, il triomphait avec une foule d'ouvrages d'invention neuve, qui firent l'admiration de tous les amateurs. Jules Janin, en son style fleuri, traduisit leurs impressions enthousiastes dans un article vibrant sur l'artiste (3) : « Ce Wagner est un des artistes les plus singuliers et les plus remar-
» quables d'aujourd'hui, disait-il..... Les vases, les bijoux, les armes, les coupes,
» les aiguières, les coffrets de cet habile homme ne sont comparables à rien de
» ce qui se fait aujourd'hui en Europe. Il est aussi amoureux de belles pierres
» que des fines ciselures; il a pour l'aider dans cette recherche un savant lapi-
» daire, nommé Mention. Et ainsi, que de riches bijoux ils ont tiré de l'oubli,
» que de topazes, d'améthystes, d'émeraudes ils ont mis en œuvre! Non moins
» hardi que Fauconnier, mais d'une volonté plus nette et plus ferme, mais sou-
» tenu par des moyens d'exécution qui manquaient à son malheureux devancier,
» Wagner ne recule jamais devant aucune entreprise qu'il croit belle et grande.
» Avant de commencer une œuvre nouvelle, il ne se demande pas si l'Europe
» contient un homme assez riche pour l'acheter; il la commence, il l'achève, il la
» polit avec amour, il l'entoure de toutes les grâces, de toutes les délicatesses
» exquises d'un homme qui aime son art; après quoi, l'acheteur arrive ou non;
» qu'importe? l'œuvre est accomplie. » A l'Exposition de 1839, Wagner avait notamment une très belle aiguière d'argent, composée et modelée par Geoffroy de Chaumes, dont la panse était ornée d'un bas-relief repoussé représentant la *Tempérance* et l'*Intempérance*. Sur l'anse était couchée la Vérité; autour du pied,

(1) *Rapport de l'Exposition de* 1839, Héricart de Thury, tome III.
(2) *Rapport de l'Exposition de* 1844, Héricart de Thury.
(3) Jules Janin, article paru dans le journal *l'Artiste*, année 1839, sur les produits de l'industrie.

on voyait des plantes et des animaux. Mais le chef-d'œuvre de l'orfèvre était une coupe toute niellée, ornée de compositions historiques et allégoriques relatives à des artistes célèbres, entre autres Bernard Palissy. Le dessin en était de H. de Triqueti. Cette pièce unique, d'une originalité qui la distinguait totalement de toute autre, mériterait une place dans un musée comme un document caractéristique de l'époque et parce qu'elle résume le talent de Wagner dans ce qu'il eut vraiment de supérieur, c'est-à-dire les nielles. Quels que soient ses mérites, en effet, c'est par là qu'il s'est fait une place à part et bien personnelle. L'impulsion qu'il donna à l'orfèvrerie par son esprit chercheur et toujours en quête de nouveauté n'en est pas moins très grande. « On lui doit, a dit le duc de Luynes (1), l'abandon du genre anglais pour un goût meilleur et plus en harmonie avec le génie français. Le peu d'orfèvrerie de table sorti de ses ateliers était d'une grande correction. Il a enfin ranimé les facultés créatrices de nos habiles orfèvres, en leur montrant les avantages d'une collaboration assidue avec d'habiles sculpteurs pour tous les travaux importants. » Ajoutons que Wagner, traité en chef d'école par ses confrères eux-mêmes, aurait certainement exercé une influence bien plus efficace encore sur l'orfèvrerie s'il n'avait été enlevé par une mort prématurée.

L'Exposition de 1844 fut la troisième et dernière manifestation de l'industrie sous le règne de Louis-Philippe. Les orfèvres habitués à briller dans ces concours s'y retrouvaient à peu près en même nombre. Rudolphi avait remplacé son maître Wagner, qui était mort; Morel prenait rang du premier coup parmi les maîtres; Aucoc, relégué auparavant dans la petite orfèvrerie du nécessaire, affirmait timidement encore des ambitions plus hautes; Christofle attirait l'attention par ses premières applications des procédés de l'argenture électro-chimique à la vaisselle courante; enfin Froment-Meurice dominait la phalange par l'éclat et l'abondance de ses ouvrages, pour lesquels les artistes les plus en renom lui avaient donné leur collaboration.

Le Jury décerna la plus haute récompense, une médaille d'or, à Lebrun, comme un hommage à ce vétéran qui, disait le rapporteur Denière, par « ses sacrifices de tout ordre, le culte du beau qu'il a toujours apporté dans l'exercice de sa profession », avait aidé à conserver à l'orfèvrerie cette supériorité dont elle s'honore aujourd'hui. Mais Lebrun, c'était déjà le passé, le déclin d'un genre qui tombait. Un homme plus jeune, Morel, installé orfèvre en 1842 seulement, se signalait par des qualités exceptionnelles d'exécution et enlevait aussi une médaille d'or, aux applaudissements des meilleurs juges. C'était un ouvrier rompu à toutes les difficultés du métier. « Doué d'un esprit aussi patient qu'inventif, a dit le duc de Luynes (2), aussi habile à prévoir les obstacles qu'à les vaincre, M. Morel s'est

(1) Duc de Luynes, rapport cité, page 49.
(2) *Rapport de* 1851, page 70.

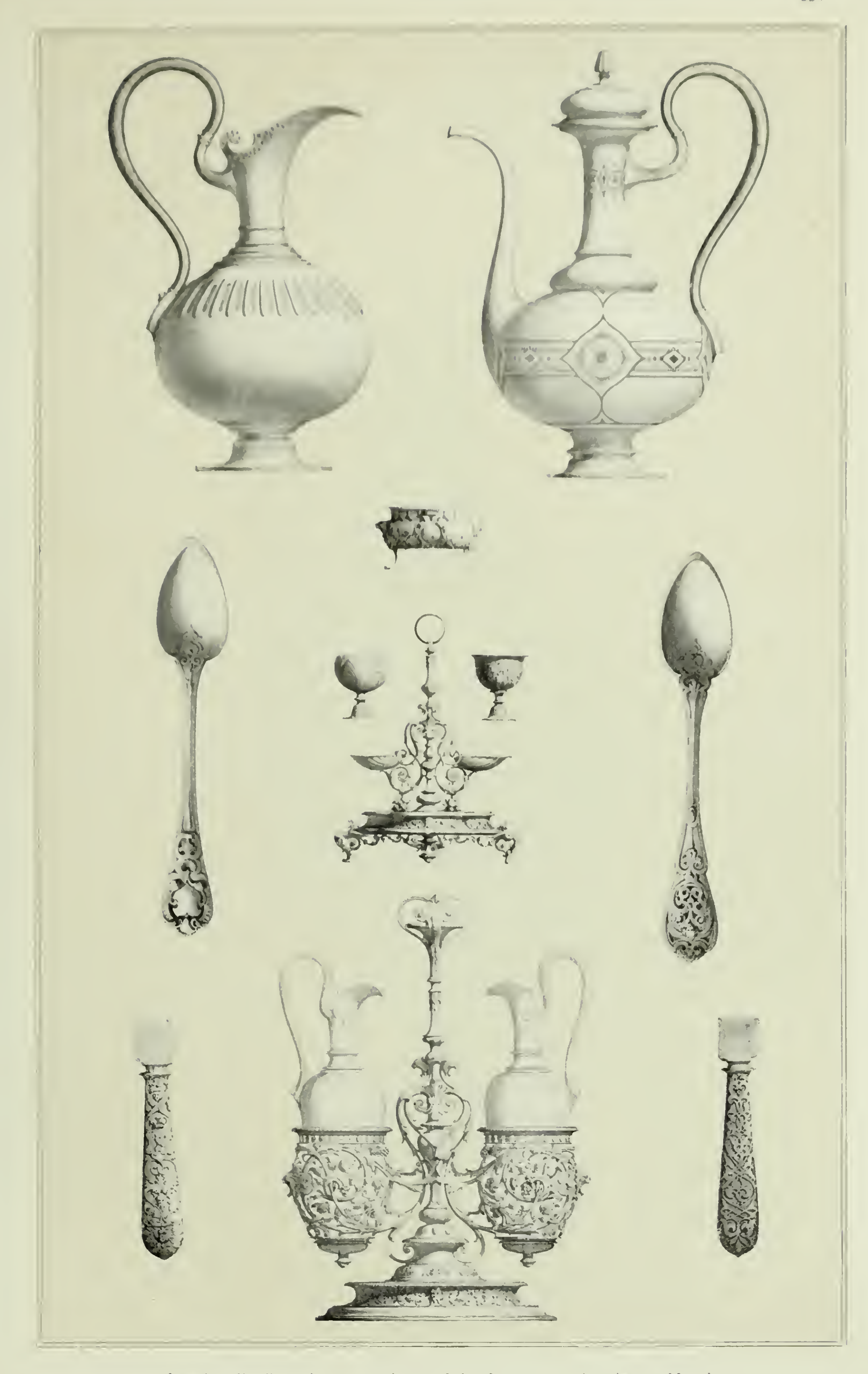
toujours montré maître dans son art, soit qu'il faille ciseler des pièces fondues, soit qu'il doive repousser l'argent et l'or, creuser les pierres dures pour y incruster l'or, tailler le cristal, rivaliser avec les artistes de la Renaissance pour la beauté des émaux, sertir les pierres précieuses, ou trouver des combinaisons de monture et d'ajustage que nul ne saurait faire comme lui. » C'est Morel qui avait exécuté en repoussé les figures d'or en ronde bosse modelées par Klagmann qui décorent la garde de l'épée du comte de Paris. Tout ce qui sortait



Service à thé chinois, exécuté par Morel.

de ses mains, morceaux de bijouterie, de joaillerie, contestables ou non au point de vue de la composition marquée au goût du temps, étaient irréprochables sous le rapport de l'exécution toujours parfaite. A l'Exposition de 1844, on admira principalement de lui un seau à glace, une toilette de vermeil dans le style du dix-huitième siècle, une lampe en cristal avec des figures repoussées et des ornements en or, enfin une croix reliquaire ornée d'émaux dans le genre du seizième siècle.

En orfèvrerie, il ne dédaignait pas de demander à l'art de l'Extrême-Orient les formes et les décors de certaines pièces d'usage. Nous avons retrouvé de lui un service à thé qui fut exécuté à cette époque et dut figurer à l'Exposition de 1844. Mais c'était à la Renaissance, telle qu'on la comprenait alors, qu'il deman-

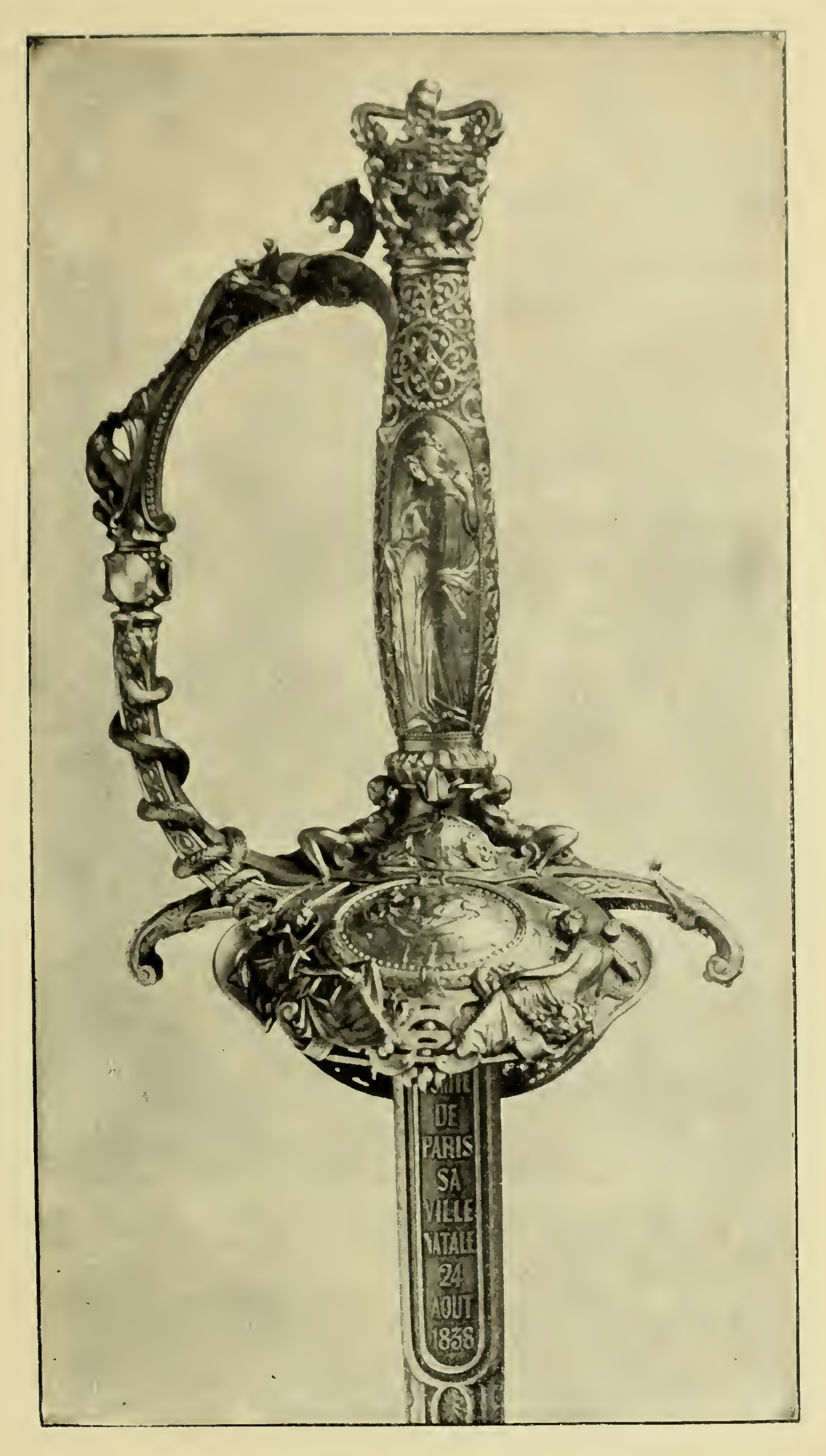


Dessins d'orfèvrerie composés par Jules Peyre et exécutés par Morel.



Aiguière en orfèvrerie. Modèle de Klagmann.

Musée centennal. — Collection de Mme Bro de Commères.



Épée du Comte de Paris.
Modelée par Klagmann. — Ciselée par Vechte.

(*Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.*)

dait ses aspirations. Il avait également présenté un certain nombre de pièces d'orfèvrerie de table dont il avait demandé les modèles au dessinateur Jules Peyre. D'un talent très délicat, maniant le crayon avec une habileté rare, Jules Peyre était à cette époque le dessinateur en vogue auquel s'adressaient les orfèvres. Il avait réuni ses principales compositions dans un album qu'il avait fait éditer par l'imprimeur Lemercier, où étaient représentés les modèles qu'exécutait Morel et qui nous renseignent sur sa manière.

Son talent l'avait signalé au Directeur de la Manufacture de Sèvres, et ce fut lui qui succéda à Chenavard dans la direction artistique de la Manufacture. Son passage dans cet établissement a laissé les traces de son habileté, et, parmi les modèles qu'on exécute encore aujourd'hui, son nom est resté associé aux formes qu'il avait créées et qui sont encore désignées sous le nom de *« formes Peyre »*.

Au Musée Centennal se trouvaient deux grandes aiguières appartenant à M[me] Brot de Commères dont l'une avait été modelée par Feuchères et ciselée par Vechte, et l'autre était l'œuvre de Klagmann. Dans la première, la panse est décorée d'une frise en relief représentant le combat des Centaures et des Lapithes; autour du pied, une chevauchée de jeunes Centaures qui se poursuivent; un Bacchus ivre surmonte l'anse formée d'un cep de vigne où grimpe un enfant pour presser la grappe dans la coupe du dieu du vin. La composition est noble et bien équilibrée. Feuchères n'est pas tombé dans l'excès que blâme Charles Blanc, et la forme n'est nullement altérée par le décor.

L'aiguière de Klagmann est moins simple, moins architecturale dans la composition du bas-relief. Une jolie figure de Ganymède enlevé par l'aigle domine l'anse qui relie la panse au col de l'aiguière. (Page 227.)

Ces deux pièces nous montrent l'espace parcouru, la transformation de l'art de l'orfèvre au temps de Louis-Philippe, et l'influence des sculpteurs sur la composition et l'exécution des œuvres décoratives en métal.

Klagmann a fait pour l'orfèvrerie des modèles remarquables, entre autres celui de l'épée que la Ville de Paris offrit au comte de Paris à l'occasion de sa naissance. Froment-Meurice avait la direction générale du travail que l'on avait réparti entre plusieurs orfèvres et ciseleurs, au risque de compromettre l'unité de l'œuvre. Fossin avait été chargé de la poignée et de la garde, mais en réalité, ce fut son chef d'atelier, Morel, qui la fabriqua, et qui en particulier repoussa les figures d'or en ronde-bosse qui décoraient la garde. Lepage, armurier du roi, avait été chargé d'exécuter la lame et le fourreau qui fut ciselé par Vechte (1). Dans les notes que Froment-Meurice avait rédigées pour le duc de Luynes et que Ph. Burty a reproduites intégralement dans sa monographie sur D.-F. Froment-Meurice, publiée en 1883, il disait : « Permettez seulement que je vous dise quelques mots

---

(1) Henri Vever, *la Bijouterie française au dix-neuvième siècle*, page 256.

» de l'épée du comte de Paris. C'est l'œuvre de Morel, oui, mais c'est aussi l'œuvre » de Fossin qui a dirigé l'exécution d'un bout à l'autre, je le sais. C'est la ciselure » de Vechte. Disons en toute justice la part que chacun a pu y prendre, mais » n'effaçons pas, comme on a peut-être été trop porté à le faire, la part de » celui qui étant nominativement chargé de cette lourde affaire, l'a effectivement » dirigée, conduite et menée à bonne fin. » L'épée avait coûté 50 000 francs, et Vechte avait reçu pour sa part de ciseleur la somme de 6000 francs (1). Froment-Meurice réclamait sa part dans cette collaboration, et en avait bien le droit.

Klagmann fut aussi un des collaborateurs attitrés de Froment-Meurice pour lequel il modela nombre de pièces de valeur: à toutes les expositions, ses œuvres étaient parmi les plus admirées, et citées avec de vifs éloges par les rapporteurs des jurys.

L'homme qui, malgré tout, était le plus en vue, celui qui à lui seul personnifiait alors pour la foule l'orfèvrerie et qu'on surnommait volontiers « Benvenuto Cellini », celui que les poètes et les littérateurs, les romanciers et les chroniqueurs chantaient en prose et en vers, auquel on faisait une sorte d'auréole, qui jouait d'ailleurs à ravir son rôle de ciseleur de la Renaissance, fêté, choyé, recevant dans son atelier, artistes et grands seigneurs avec le tablier de cuir de l'artisan d'autrefois, et qui, unissant au savoir-faire les qualités les plus solides d'intelligence et d'activité, accomplissait ce tour de force de surexciter le snobisme des bourgeois de son temps au point de mettre à la mode toute l'argenterie, tous les bijoux qu'il lui plaisait d'inventer : cet habile metteur en scène, cet artiste d'imagination et de cœur qui savait enrégimenter dans son orchestre tout ce qu'il y avait à Paris de ciseleurs, d'émailleurs, de statuaires, de dessinateurs de talent, ce virtuose, en un mot, c'était Froment-Meurice.

Né à Paris en 1802, François-Désiré Froment-Meurice était fils d'orfèvre. Son père, François Froment, s'était établi en 1792 et mourut prématurément. Sa mère s'était remariée avec un autre orfèvre nommé Meurice, et le double nom devint celui qu'adopta sa mère, et qu'il devait illustrer.

Elevé dans l'atelier paternel, il s'était préparé à sa profession par un excellent apprentissage. A seize ans, il quittait l'atelier de son père pour entrer dans celui du ciseleur Langlet, qui composait, modelait et ciselait lui-même les pièces qu'il exécutait. Ce fut dans ce milieu si favorable à son éducation professionnelle, qu'il s'assimila les procédés d'exécution et de main-d'œuvre qui devaient le préparer à devenir l'un des maitres incontestés de l'orfèvrerie.

C'est à l'Exposition de 1839 que Froment-Meurice parut pour la première fois. Le Rapport du Jury de cette époque fit l'éloge des formes et loua le beau résultat de sa fabrication, et le récompensa en lui décernant une médaille d'argent. En 1844,

---

(1) Monographie de F.-D. Froment-Meurice, Ph. Burty.



Portrait de Désiré FROMENT-MEURICE

il se présenta avec une exposition remarquable et ses progrès avaient été si remarquables que le Jury, reconnaissant que cet habile *argentier de la ville de Paris* s'est placé au premier rang de son art, lui décerna une médaille d'or pour l'ensemble des deux industries de la Bijouterie et de l'Orfèvrerie, dans lesquelles il s'est également distingué.



La canne de Balzac.
(*D. Froment-Meurice.*)

A l'Expostion de 1844, il avait quarante-deux ans. Depuis son premier succès de 1839, ses affaires avaient pris un grand développement; le nombre de ses ouvriers, de vingt-cinq était passé à quatre-vingts. Son magasin, « un des plus beaux ornements de cette ville nouvelle qui s'élève dans le quartier de la Grève », disait Jules Janin (1), était fréquenté par la société la plus élégante,

(1) Jules Janin, article de *l'Artiste*, 1839.

les femmes du monde, les fashionables, les « lions qui venaient s'y approvisionner de bijoux, de bracelets, d'épingles de cravates. Les étrennes à la mode sont les bijoux sculptés, dit-on dans les *lettres parisiennes* de Mme de Girardin à la date du 31 décembre 1841 (1). M. Froment-Meurice a refait un art de l'orfèvrerie : ses épingles sont des statuettes charmantes que Pradier ne désavouerait pas ; ses bracelets empruntent aux gracieuses fantaisies de la Renaissance des formes inattendues et d'un caprice exquis. Il réduit les bas-reliefs de Jean Goujon aux proportions d'une agrafe. Les naïades d'argent ou d'or, au lieu de s'accouder sur une urne, s'appuient sur un rubis, sur un diamant... Ses parures sont si artistement jolies, qu'on ose les accepter comme si elles n'étaient pas précieuses ». Froment-Meurice, dans la pléiade des écrivains romantiques, où il était traité comme un frère d'armes, passait si bien pour le grand rénovateur de l'orfèvrerie, que Théophile Gautier disait qu'avant lui, celle-ci ressemblait aux vers de tragédies. « Froide, luisante, polie et banale, elle reproduisait les vieilles formes pseudo-classiques, et les surtouts qu'elle produisait auraient pu servir à la table d'Astrée pour manger des alexandrins de Crébillon... » Grâce à lui, ajoute-t-il, tout a changé : « Il cisèle l'idée que cette forte génération a chantée, peinte, creusée, modelée; il apporte au trophée de l'art du dix-neuvième siècle une couronne aux brillantes feuilles d'or, aux impérissables fleurs de diamants... Pradier, David d'Angers, Feuchères, Cavelier, Préault, Schœnewerk, Pascal, Rouillard ont été traduits en or, en argent, en fer oxydé par Froment-Meurice. Il a réduit leurs statues en épingles, en pommes de cannes, en candélabres, en pied de coupes, les entourant de rinceaux d'émail et de fleurs de pierreries, faisant tenir à la Vérité un diamant pour miroir, donnant des ailes de saphir aux anges, des grappes de rubis aux Erigones (2)... » Eugène Sue, qui commandait à notre orfèvre toutes sortes de gentils ustensiles pour orner sa table qu'il voulait magnifique, ne l'appelait jamais que « son cher Benvenuto » dans de charmants billets qui ont été publiés. Balzac, pour qui il exécuta en 1843 des bagues et une coupe en cornaline d'une composition bien curieuse destinée à la princesse Hanska, sa future femme, sans parler de la fameuse « canne aux singes » modelée par Cavelier et que Jules Jacquemart a gravée, Balzac, disons-nous, le surnommait toujours son « cher Aurifaber (3) ». Enfin, suprême honneur, Victor Hugo (4) lui dédiait cette odelette célèbre, d'une inspiration si délicate et si profonde, nous croyons devoir la reproduire *in-extenso* :

---

(1) Mme de Girardin, *Œuvres complètes*, édit. 1860, tome IV, page 22.

(2) Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, édit. Charpentier, article sur Froment-Meurice.

(3) Pour toute la correspondance échangée à cette époque entre Froment-Meurice et Balzac ou Eugène Sue, consulter la très substantielle brochure de Philippe Burty, *T.-D. Froment-Meurice, argentier de la Ville de Paris*. (Paris, 1883, chez Jouaust, 1 vol. in-8°, pages 18-27.)

(4) En 1841, dans les *Contemplations*, liv. Ier, *Aurore*.



Vase offert par la Ville de Paris à l'ingénieur Emmery.

(*Orfèrrerie de D. Froment-Meurice.*)

Nous sommes frères; la fleur
Par deux arts peut être faite.
Le poète est ciseleur,
Le ciseleur est poète...

Poètes ou ciseleurs,
Par nous l'esprit se révèle,
Nous rendons les bons meilleurs,
Tu rends la beauté plus belle.

Sur son bras ou sur son cou,
Tu fais de tes rêveries,
Statuaire du bijou,
Des palais de pierreries.

Ne dis pas : Mon art n'est rien...
Sors de la route tracée,
Ouvrier magicien,
Et mêle à l'or la pensée.

Tous les penseurs, sans chercher
Qui finit ou qui commence,
Sculptent le même rocher :
Ce rocher, c'est l'art immense.

Michel-Ange, grand vieillard,
En larges blocs qu'il nous jette
Le fait jaillir au hasard;
Benvenuto nous l'émiette.

Et, devant l'art infini
Dont jamais la loi ne change,
La miette de Cellini
Vaut le bloc de Michel-Ange.

Tout est grand, sombre ou vermeil,
Tout feu qui brille est une âme.
L'étoile vaut le soleil;
L'étincelle vaut la flamme.

De 1839 à 1844, Froment-Meurice avait exécuté des œuvres capitales. En 1841, il avait livré en Russie, à la comtesse Brobinszka, une toilette en argent ciselé, comprenant un grand miroir, une glace à main, une aiguière et sa cuvette; puis à M[me] Sabattier d'Espeyran, un seau à rafraîchir, dans le goût Louis XV, mais du Louis XV interprété par Liénard, et qui n'avait rien des jolies inventions du dix-huitième siècle, puis une cafetière sur son plateau, également d'après un modèle composé par Liénard, qui avait alors une grande vogue et travaillait pour les ébénistes, les bronziers et les orfèvres.

Froment-Meurice avait exécuté également, en 1842, un beau calice, pour le pape, un de ses meilleurs ouvrages, sur le pied duquel, entre les groupes assis de la Foi, l'Espérance et la Charité, se trouvaient trois émaux peints, représentant des scènes de l'Ancien Testament : c'était une des premières reprises de l'emploi des émaux limousins qui avaient donné jadis tant de caractère à notre orfèvrerie sacrée. Citons encore un grand bouclier donné en prix de *Courses* et qui produisit un effet considérable; les médaillons, modelés par Feuchères, Rouillard, Schœnewerk et Justin, étaient consacrés à l'histoire du cheval dans les diverses civilisations. Il est maintenant en Russie. Un ostensoir, exécuté pour la reine Amélie qui le donna au pape, lequel en a fait cadeau depuis, au trésor à la cathédrale de Cologne et qui était dessiné par Liénard, date aussi de cette époque. Les émaux dont il est orné sont faits avec les matériaux ordinaires de commerce et on n'y trouve pas « l'adresse et la sûreté de procédé, la qualité des émaux et la transparence des blancs que nous admirons dans des œuvres plus récentes (1) », mais ils offrent cependant de l'intérêt pour l'histoire de ce

(1) L. Falize : *Claudius Popelin et la Renaissance des émaux peints*, 1 vol. in-8°, 1893, page 21.

genre de travail. Enfin Froment-Meurice venait d'exécuter deux grands vases d'argent commandés par la Ville de Paris : l'un était destiné à l'ingénieur des eaux de la Ville, M. Emery, et, pour ce motif, le sculpteur Klagmann avait placé sur la panse deux femmes nues qui maintenaient les anses, et qui se terminaient en poissons squameux ; l'autre, destiné au général de Feuchères, était décoré du médaillon de ce dernier par Pradier, il est au Louvre aujourd'hui auquel il a été légué par Mme de Feuchères.



Bouclier par D. Froment-Meurice.

Tous ces ouvrages furent présentés par Froment-Meurice à l'Exposition de 1844 où ils firent grand effet, et valurent à leur auteur une médaille d'or. Le rapporteur du Jury disait de lui : « Depuis 1839, il a marché de progrès en progrès, secondé par nos premiers sculpteurs, ciseleurs et architectes. » Il faisait remarquer, en outre, les soins minutieux, la hardiesse, la nouveauté et la variété qui distinguaient sa fabrication et justifiaient le choix qu'avaient fait de lui Gatteaux, Paul Delaroche et Visconti pour surveiller l'exécution de l'épée offerte au comte de Paris (1).

(1) On a vu plus haut quels collaborateurs distingués, sous la direction de Morel et de Fossin, furent appelés par Froment-Meurice à mener à perfection cette œuvre exceptionnelle, dont il fut beaucoup parlé à cette époque.

C'est également sous le règne de Louis-Philippe que commence à attirer l'attention du public un nom qui devait devenir justement célèbre plus tard : celui de Christofle.

Charles Christofle (1805-1863) appartenait à une famille lyonnaise qui possédait une importante manufacture de soieries, et fut ruinée à la suite de l'invasion de 1814. Christofle, encore très jeune, dut interrompre les études qu'il faisait au collège Sainte-Barbe et apprendre un métier; c'est ainsi qu'il entra dans la maison de bijouterie que Calmette, son beau-frère, avait fondée en 1812. Après y



Aiguière et plateau. Dessin de Liénard.
(*Orfèvrerie de Froment Meurice.*)

être resté apprenti pendant trois ans, et comme ouvrier pendant un an, il devint, en 1825, l'associé de son beau-frère; en 1831, il dirigeait seul la maison avec un succès qui lui valut la médaille d'or à l'Exposition de 1839 comme fabricant de bijouterie et de joaillerie. Il adjoignit à la fabrication habituelle de la maison Calmette celle des fleurs, papillons, oiseaux en filigrane d'or et d'argent qui eurent beaucoup de succès, ainsi que des tisssus métalliques formant des sortes de passementeries pour épaulettes, ceintures et ornements dont la plus grande partie était destinée à l'exportation. Plus tard, sans renoncer à la bijouterie, il se mit à fabriquer la joaillerie, et se présentait à l'Exposition de 1844 avec une importante contribution qui lui valut une médaille d'or (1).

(1) *La Bijouterie française au dix-neuvième siècle*, par Henri Vever, page 283.

C'est à cette même époque que paraissaient pour la première fois des ouvrages de dorure et d'argenture par voie humide, procédé qui attira la plus vive attention du monde savant : le rapporteur du Jury des sciences chimiques, Jean-Baptiste Dumas, qui avait pressenti dès l'origine l'avenir immense qui attendait ce genre de production, en faisait ressortir les avantages et louait grandement Christofle pour les résultats obtenus en si peu de temps. « L'argenture voltaïque,



Seau à glace.
Musée Centennal, collection de M. Sabatier d'Espeyran.
(*Orfèvrerie de Froment-Meurice.*)

disait-il, constitue une branche de l'industrie nouvelle qui, exploitée déjà sur une grande échelle, prendra, on peut le dire, un rang très élevé dans la consommation, à mesure qu'elle sera mieux connue. » Cette consommation prit, de 1844 à 1849, des proportions extraordinaires; c'est dans cet intervalle que Charles Christofle donna à la manufature d'orfèvrerie fondée par lui une extension colossale et tout à fait imprévue.

Dans le remarquable rapport sur l'attribution du prix Monthyon que l'Académie des sciences allait décerner aux inventeurs des procédés de dorure et d'argenture électro-chimiques, l'illustre chimiste J.-B. Dumas faisait ressortir la révolution économique que ces procédés allaient apporter dans l'industrie :

« Un art nouveau de la plus haute importance, car il tend à rendre générales
» les jouissances du luxe le mieux raisonné, vient, sinon de naître en France,
» du moins d'y recevoir des développements inattendus.

» C'est l'art d'appliquer à volonté les métaux les plus résistants ou les plus
» beaux, en couches minces comme celles d'un vernis, ou en couches épaisses,
» à volonté, sur des objets façonnés avec d'autres métaux moins chers et plus
» tenaces que ceux-ci... Nous demanderons à l'Académie la permission de l'ar-
» rêter quelques moments sur un art qui aura pour effet presque certain de
» détruire tous les ateliers si dangereux de dorure au mercure, qui transportera
» jusque dans la plus humble chaumière, l'usage agréable et salubre de l'argen-
» terie, qui permettra d'appliquer le vermeil à une foule d'objets d'usage com-
» mun... »

Ce fut à Charles Christofle qu'échut l'honneur de réaliser les espérances de l'éminent académicien.

Une grande question non seulement industrielle, mais encore d'humanité, se trouvait résolue.

« J'ai cru, dit Charles Christofle, dans une note adressée au Jury de l'Exposi-
» tion de 1844, qu'il appartenait à un homme qui devait sa fortune à l'industrie,
» d'en appliquer une partie à la mise en œuvre de cette belle découverte. »

Devenu propriétaire des brevets de Ruolz, puis, peu de temps après, de ceux d'Elkington, qui était venu réclamer la priorité de l'invention, Christofle dut payer cher à ce dernier le droit de continuer l'exploitation des brevets français, exploitation à laquelle il aurait dû renoncer devant la menace d'un procès qu'il sentait perdu d'avance, et tous les sacrifices déjà faits par lui allaient être compromis.

L'avenir assuré de ce côté, il fallait créer l'industrie, vaincre les répugnances des fabricants de bronze et leur démontrer la supériorité des nouveaux procédés sur la dorure au mercure, convertir les orfèvres et les plaqueurs à la nécessité de modifier leur fabrication pour utiliser les procédés de l'argenture électrochimique.

Charles Christofle espérait qu'à la vue du succès obtenu et des avantages que ses procédés offraient à l'industrie, les fabricants de Paris comprendraient tout le parti qu'on pourrait tirer de ces nouveaux procédés. Il ne fut pas compris. Seuls, MM. Odiot et Thomire se décidèrent à suivre Christofle et à lui donner le prestige de leur collaboration.

« Permettez-moi, dit M. Christofle dans sa notice au jury, d'offrir à ces mes-
» sieurs un témoignage public de ma reconnaissance pour l'appui éclairé qu'ils ont
» bien voulu me donner. Il appartenait à des hommes qui occupent la tête de leur
» industrie, de me venir en aide dans la solution d'une question si importante. »

Mais les autres fabricants restaient incrédules et ne voulaient pas reconnaître les avantages qu'ils auraient à suivre les idées de Christofle, et, sous peine de voir péricliter son œuvre, Charles Christofle dut joindre à son atelier

d'argenture une fabrique d'orfèvrerie. A fabrication neuve, il fallait une nouvelle politique. Christofle la définit ainsi dans sa note au jury de 1849, Exposition à laquelle il présentait les premiers objets sortis de ses nouveaux ateliers :
» Telle était notre situation en face de toutes les oppositions conjurées contre
» moi ; les argenteurs et doreurs à façon, nos brevets tombés dans le domaine
» public, allaient-ils argenter à tous titres ; les orfèvres et plaqueurs allaient-ils
» maintenir une fabrication consciencieuse, ou retarder par des produits à bas
» titres la confiance du public dans la nouvelle industrie ? L'avenir eût été infailli-
» blement compromis par une fabrication de mauvais aloi. A quoi sert, disait-il,
» d'inonder les marchés nationaux et étrangers de mauvais produits ? A faire la
» fortune de quelques intermédiaires, à créer momentanément une immense pro-
» duction, à concentrer sur cette production exubérante une multitude de bras en-
» levés à d'autres travaux, mais qui, bientôt forcément inactifs par la fermeture su-
» bite des débouchés qu'avait ouverts l'appât d'un bon marché trompeur, occasion-
» neraient parmi nous ces crises de misère dont nous avons eu si souvent à gémir !
» Aussi, pénétrés de ces idées qui sont chez nous une religion, au risque de
» retarder l'essor que notre industrie eût infailliblement et immédiatement pris,
» si nous avions marché dans la voie funeste de nos prédécesseurs ; nous n'avons
» voulu rien faire sortir de nos ateliers qui n'eût été fabriqué dans des conditions
» de solidité et de durée, et à l'abri de tout reproche. Ainsi, par exemple, quand
» dans le plaqué, tous les ornements sont faits à l'estampage et rapportés à la
» soudure d'étain, tout dans notre fabrication est soudé à la soudure forte. C'est du
» bon marché que l'on veut aujourd'hui ; qu'ont fait les plaqueurs : ils ont diminué
» leur titre. Que fait à son tour l'orfèvrerie d'argent ? Elle réduit de jour en jour
» le poids de sa fabrication. Elle fait du bon marché, sans doute, mais, comme il
» ne s'obtient qu'au détriment de la solidité du produit, elle ruine son avenir. »
» Nous n'avons pas besoin de dire que nous n'entendons point parler ici de
» ces rares fabricants qui, malgré le funeste entraînement du jour, restent fidèles
» aux saines traditions ; mais ce sont des exceptions.
» Eh bien ! le but dont nous poursuivons la réalisation, c'est que nos produits,
» fabriqués par nous dans les conditions que nous avons indiquées, ne subissent
» pas un jour la ruine et le discrédit qui sont venus atteindre les autres industries.
» Pour cela, quelle ligne de conduite avons-nous suivie ? Nous avons adopté un
» titre unique pour tous les objets similaires. Les différences de prix résultent
» uniquement de la richesse plus ou moins grande de l'ornementation. Nous
» avons simplement garanti la charge d'argent déposée sur nos produits. Nous
» l'avons affirmée par notre marque et notre nom frappés sur tous les ouvrages
» sortis de notre maison. »

Si bien qu'aujourd'hui le nom de Christofle est devenu, dans la fabrication de l'orfèvrerie argentée, synonyme de la qualité et de la sincérité du produit.

Ce qu'était cette invention, ce qu'allait être son développement, et la révolution qu'elle apportait dans l'industrie, on le verra dans le chapitre suivant.

Par un phénomène très compréhensible, l'orfèvrerie en doublé et en plaqué qui répondait au besoin de bon marché que nous avons constaté sous la Restauration périclita surtout à partir du moment où la galvanoplastie fit son apparition. Les progrès et la bonne fabrication réalisée par des maisons telles que celles de Balaine, Veyrat, Gandais, Lambert, où l'on maintenait une certaine épaisseur aux feuilles d'argent recouvrant les objets de cuivre, lesquelles gardaient le titre du 10me, titre reconnu nécessaire pour la solidité relative de ce genre d'ouvrage tout au moins durant une période de vingt à vingt-cinq ans, ne parvinrent pas à sauver cette industrie de la décadence.



Cloche, plat et réchaud en plaqué.

D'ailleurs, les modèles en faveur se ressentaient de l'imitation des formes anglaises. A l'Exposition de 1844, la maison Gandais avait eu un certain succès, mais les œuvres qu'elle présentait, dont nous avons retrouvé les dessins dans une publication de Curmer de 1844, accusaient une lourdeur, un manque de goût dans les ornements qui n'étaient pas faits pour relever le prestige d'une industrie qui allait disparaître. La cloche et le réchaud à côtes, le plat à contours, la bouilloire à bascule à côtes de melon dénotaient une pauvreté d'invention qui ne fait pas regretter aujourd'hui le discrédit où la fabrication du plaqué allait tomber. Trop de fabricants y contribuaient par la fabrication d'œuvres de pacotille, destinées le plus souvent à l'exportation, et dont il était impossible d'assigner le titre qui descendait parfois au-dessous du 40e. La spéculation et la mauvaise foi achevèrent la déroute des plaqueurs qui cherchaient à éluder la loi du 19 brumaire an VI : celle-ci, en effet, imposait aux fabricants l'obligation d'apposer leur poinçon sur les ouvrages qu'ils livraient au commerce et d'indiquer en chiffres le degré « de fin de plaqué ». Mais les garanties qui en résultaient pour le public étaient illusoires, car, après l'emploi de la soudure, du mastic et des

garnitures intérieures dissimulées sur la couche d'argent, le titre n'était plus le même. Le plaqué était donc une orfèvrerie mixte, à titre moyen non défini, et on n'avait pas d'autre sécurité que l'honnêteté souvent sujette à caution du fabricant.



Bouilloire à bascule en plaqué.

A la fin du règne de Louis-Philippe il y avait encore à Paris 55 plaqueurs produisant, au total, un chiffre d'affaires de 6332600 francs, et employant 791 ouvriers. Mais cette industrie stationnaire depuis 1839, commença à décliner à partir de 1844, au point qu'elle en était arrivée, pour se soutenir un moment, à faire les plaques pour la photographie après l'invention de Daguerre.

Pour compléter le tableau de la situation de l'orfèvrerie sous la monarchie de Juillet, il faudrait dire quelques mots d'une classe d'orfèvres qui ne figuraient jamais aux expositions de l'industrie. C'étaient les représentants de ce que l'on nomme « la petite orfèvrerie ». Il y avait alors à Paris seulement 72 industriels de cette catégorie, et plusieurs d'entre eux faisaient plus d'un million d'affaires annuellement. Ils n'exposaient pas, parce qu'ils travaillaient pour une clientèle commerciale qui exigeait d'eux de se tenir dans l'ombre. Leur production consis-



Thé sur son plateau en plaqué.

tait le plus ordinairement — et encore aujourd'hui — en ustensiles de fantaisie pour la table, pelles à poissons, à beurre, à fromage; pinces à sucre, à asperges, tabatières, hochets, porte-monnaie, flacons, porte-liqueurs, nécessaires, etc. Le caprice, la recherche de la nouveauté fugitive est la loi pour l'invention de ces

objets légers. Mais le bon goût et la bonne exécution en peuvent seuls favoriser le succès. Pendant longtemps les Anglais avaient eu le privilège de fournir à l'Europe des nécessaires de voyage et de toilette. Bon nombre de fabricants se mirent à le leur disputer. Parmi ceux qui réussirent le mieux, il faut mentionner Aucoc, qui exposa successivement depuis 1823, des nécessaires, des pièces d'orfèvrerie importantes, glaces, toilettes, flambeaux, d'une recherche et d'une élégance extrêmes. Il n'occupait pas moins de 60 ouvriers. Le Jury de 1844 lui décerna une médaille d'argent.

Je donne ci-dessous un document qui permet de se rendre un compte exact de ce qu'était l'industrie de l'orfèvrerie à la fin de la monarchie de Juillet. C'est un état statistique du nombre des fabricants et des ouvriers dans les diverses branches de cette profession si complexe, tel qu'il résulte d'une vaste enquête entreprise par le gouvernement de cette époque.

SITUATION DE L'ORFÈVRERIE EN 1847

Nombre des fabricants et des ouvriers. — Production.

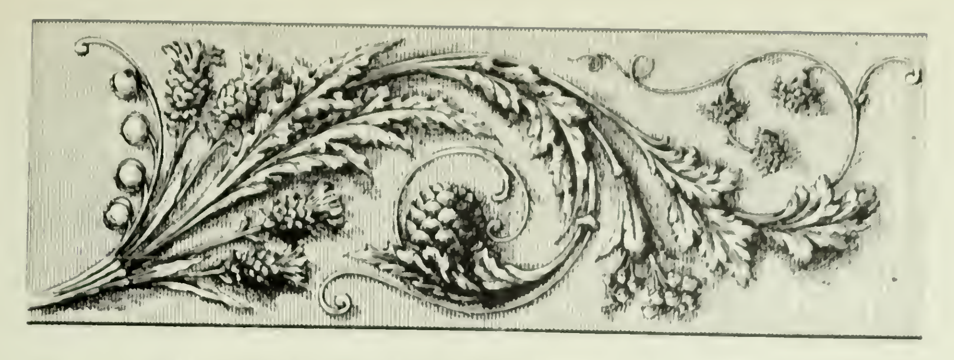
	Fabricants.	Ouvriers.	Chiffres d'affaires.
Affineurs d'or et de platine.	3	50	900000
Apprêteurs et tirans d'or, d'argent et de cuivre. . .	10	57	378100
Batteurs d'or et d'argent.	34	627	4959135
Essayeurs.	5	17	138000
Fondeurs d'or et d'argent.	13	42	603400
Laveurs et fondeurs de cendres et d'orfèvrerie. . .	16	86	2930000
Planeurs pour orfèvrerie et daguerréotype.	21	60	249000
Orfèvrerie en argent (fabricants d').	45	671	14322200
Petite orfèvrerie et bijouterie en argent (fabricants).	72	494	4613000
Orfèvres-cuilleristes en argent.	18	280	10090000
Orfèvrerie en plaqué (fabricants d').	55	791	6332600
Orfèvrerie en maillechort et en cuivre.	16	337	1773300
Orfèvres cuilleristes en maillechort.	16	251	886800
Ciseleurs, graveurs et guillocheur.	162	513	1141700
Doreurs et argenteurs pour orfèvrerie et bijouterie.	92	644	4355276
Emailleurs et peintres sur émail.	69	415	1345900
Emaux et pierres fausses (fabricants d').	14	34	182800
Estampeurs et graveurs de matrices pour orfèvrerie et bijouterie.	59	277	760900
Graveurs de camées et graveurs sur pierres fines. .	62	205	773764
Lamineurs pour l'orfèvrerie et la bijouterie. . . .	11	53	640000
Lapidaires.	96	160	800780

En résumé, quand on compare l'orfèvrerie de la Restauration à celle de la fin de Louis-Philippe et qu'on mesure le chemin parcouru, on peut constater ceci : à la sobriété des lignes, à la pauvreté de l'invention a succédé une ornementation complètement disparate. Voyez les cafetières des premières années du régime de

Juillet, voyez les flambeaux aux lignes désordonnées, ce qui subsistait de noblesse et de pureté dans le style du premier Empire, des formes étudiées d'après l'antique avait disparu. Puis considérez les mêmes objets fabriqués quinze ans après, ces vases, ces boucliers, ces ciselures aux personnages de la fable, toute cette sentimentale illustration en or et en argent, des romans et des poèmes qui étaient alors à la mode. La littérature a passé par là, et a suscité cet étrange réveil, cette orfèvrerie fiévreuse, échevelée. Nous sourions de ces naïvetés, de ces méprises, de l'excès de ces décors, mais, cependant, nous ne pouvons pas nous défendre d'admirer l'effort consciencieux de cette pléïade d'artiste convaincus, remplis d'enthousiasme et de foi, qui, entraînés par le mouvement romantique de l'époque, avaient conçu et exécuté cette orfèvrerie nouvelle qui tranchait si complètement avec celle de leurs prédécesseurs. Pourtant nos pères l'ont trouvée magnifique, et il y a eu des écrivains pour la louer et la chanter qui se nommaient Victor Hugo, Musset, Balzac, Jules Janin, Théophile Gautier. Pourtant elle charmait une société élégante, curieuse de littérature, de musique, de peinture, de belles formes, une société laborieuse, inventive, amie des travailleurs, qui faisait alors une France admirable où venait éclater comme une surprise la Révolution de 1848 — nouvelle et courte panique pour l'orfèvrerie — puis le second Empire arrivait, qui allait discipliner cette industrie, calmer sa fougue, mais à quel prix? C'est ce que nous avons à dire maintenant.



Cafetière et zarfs arabes.
(*Par Ch. Odiot.*)



Frise artichaut d'un bandeau de cloche de service de Napoléon III.
Modèle de Gilbert.

CHAPITRE QUATRIÈME

LA DEUXIÈME RÉPUBLIQUE ET LE SECOND EMPIRE

1re période (1848-1860)

Le contre-coup d'une révolution : les artistes français en Angleterre. — Influence du duc de Luynes sur l'orfèvrerie française. — L'Exposition de 1849. — Les orfèvres Froment-Meurice père, Duponchel, Ch. Christofle. — La première Exposition universelle à Londres, en 1851, ses conséquences. — L'orfèvrerie sous le second Empire. — Les goûts de Napoléon III et de l'Impératrice. — Pastiches du style Louis XVI. — L'Exposition de 1855. — Le service des cent couverts de Napoléon III. — Le néo-grec. — Influence du prince Napoléon. — Développement de l'orfèvrerie argentée et de la production des couverts. — Les procédés mécaniques.



Fragment de la frise artichaut.

Après 1848, la Révolution de février eut son contre-coup naturel sur toutes nos industries de luxe, et l'orfèvrerie, plus qu'aucune autre, en ressentit les fâcheux effets. Un document officiel de l'époque en constate dans les termes suivants les conséquences : « Les objets de luxe, ceux qui mêlent à la satisfaction des besoins les jouissances du goût, demandent des temps calmes pour se multiplier... Telle n'a pas été malheureusement la situation de notre pays depuis dix-huit mois... L'Hôtel de la Monnaie fut assiégé, non point comme d'habitude par les industriels qui viennent mettre leurs produits sous la sauvegarde

de la *marque* publique, mais par des citoyens qui demandaient à transformer en pièces d'or et d'argent les objets simples ou élégants qui étaient devenus pour eux une ressource précieuse dans ces jours de détresse... L'exportation, qui avait pris un développement notable quant à notre belle fabrique d'orfèvrerie, a également souffert. Partout, en Europe, une commotion terrible s'est déclarée à la suite de la Révolution de février; l'inquiétude s'est emparée des esprits, en faisant obstacle au commerce des objets de goût (1). »

Fait plus regrettable encore : à cette date se produisit une véritable émigration de nos plus habiles ouvriers, ornemanistes en renom, sculpteurs, orfèvres, ciseleurs, émailleurs, qui, ne trouvant plus en France l'emploi de leur talent, passèrent en Angleterre où les sollicitaient des offres séduisantes. C'est ainsi que l'orfèvre Morel quitta Paris pour aller s'installer à Londres, entraînant à sa suite des collaborateurs de choix : Constant Sévin, Willms, Party, Auguste Protat, d'autres encore. Le grand ciseleur Antoine Vechte, désespéré de ne pas trouver en France assez de travail pour élever sa nombreuse famille, accepta les propositions des célèbres orfèvres anglais MM. Hunt et Roskell, successeurs du fameux Mortimer, qui lui signèrent un engagement annuel de 15000 francs et l'enlevèrent définitivement à notre pays. Désormais Vechte ne va plus guère travailler que pour les étrangers. Il établit en plein Londres, dans la fabrique de Harrisson Street, au milieu des ouvriers anglais qui épient tous ses procédés, un atelier uniquement composé des Français qu'il a emmenés avec lui, le ciseleur Mulleret, le damasquineur Roucou, son élève Vernaz, qui deviendra son gendre, etc. Son autre élève, Morel-Ladeuil, suivra bientôt le même chemin. Ce n'est pas tout. Prignot va aussi porter, dans les fabriques d'ameublement de Graham, les secrets de notre élégance et de nos styles; parti pour quelques mois à Londres, il y reste vingt ans. Carrier-Belleuse est accaparé par le céramiste Minton; Didier par les fabricants de fonte de fer, qui ne lui rendent la liberté qu'après sa fortune faite. C'est un exode général. Les ateliers du faubourg Saint-Antoine semblent se vider au bénéfice de nos concurrents. Parmi l'élite de nos artisans, dans le désarroi du moment et au milieu des incertitudes que créent les événements politiques, c'est à qui recherchera l'espoir d'un fructueux exil.

Malgré tant de circonstances défavorables, l'orfèvrerie française n'en fit pas moins bonne figure à l'Exposition de l'Industrie qui eut lieu en 1849, et qui fut ouverte le 1er juin par le prince Louis-Napoléon, président de la République, dans des bâtiments élevés sur le carré Marigny, dans l'avenue des Champs-Elysées. C'était la onzième Exposition nationale des produits de l'industrie organisée, depuis celle de l'an VI dont François de Neufchâteau avait eu la première idée. On s'était si bien habitué, depuis, à la périodicité quinquennale de ces manifes-

(1) Wolowski, *Rapport sur l'orfèvrerie à l'Exposition de l'Industrie de* 1849, page 309.

tations, qu'en dépit des événements on ne voulut pas y renoncer. Le gouvernement de Février eut même un moment à examiner le projet d'une exposition qui aurait été non pas seulement *nationale*, mais *internationale et universelle*. Un député, nommé Thouret, avait eu cette idée, laquelle alors parut si bizarre dans sa nouveauté, qu'on n'y donna pas suite. C'est ainsi que la réalisation de la première exposition universelle, conçue par un Français, devait revenir deux ans plus tard et être ouverte par les Anglais.

Sur les 4532 exposants de 1849, il y avait plus d'une vingtaine d'orfèvres. Tous les genres étaient représentés. En première ligne, brillaient Froment-Meurice, qui obtint une nouvelle médaille d'or, ainsi que Rudolphi, Odiot, Lebrun et Duponchel; puis venaient Mayer, A. Gueyton, Durand, Aucoc, Fray, Trioullier, à qui furent décernées des médailles d'argent ou des rappels de cette récompense. Il faut mettre à part Christofle, qui remporta un véritable triomphe pour son orfèvrerie argentée, et qui eut, lui aussi, encore une médaille d'or non seulement pour l'application de ses nouveaux procédés, mais en outre pour le choix parfait des modèles qu'il présentait.

C'est grâce surtout au Mécène généreux qu'était le duc de Luynes que les orfèvres, victimes des troubles de cette période, avaient pu exécuter leurs plus beaux travaux. Cet amateur éclairé, qui connaissait les artistes et les aimait, fut alors la providence des ateliers. Il ne se contentait pas de prodiguer ses conseils; il ranimait les courages, stimulait les imaginations, suscitait des projets, multipliait les commandes les plus intelligentes, fournissait à la fois les idées et l'argent qui devait aider à les réaliser, afin que, dans la crise qu'on traversait, une des plus belles industries de notre pays ne périclitât pas. L'homme qui abandonnait à Ingres la décoration de Dampierre avec une générosité et une longanimité dignes d'un Médicis, celui qui achetait de Cavelier sa *Pénélope* pour arracher l'artiste à la désespérance, qui commandait à Simart la *Minerve* et l'aidait de sa science pour reconstituer l'œuvre de Phidias, qui devinait Charles Garnier, le futur architecte de l'Opéra, qui alimentait de ses acquisitions les ateliers des orfèvres Froment-Meurice, Duponchel, Fannière, etc., celui qui s'était fait une cour d'amis avec tous les grands peintres, les grands sculpteurs, les meilleurs architectes et les premiers littérateurs de son temps, celui-là a bien mérité de l'art français et sa mémoire mérite d'être saluée d'un hommage ému et reconnaissant dans une étude historique telle que celle que nous écrivons ici.

Le rapporteur de l'Exposition de 1849, pour la section d'orfèvrerie, Wolowski, constata la large influence du duc de Luynes, et ses heureux efforts pour empêcher les orfèvres de rester inactifs. Ce qui le frappa principalement, et d'une manière générale, parmi les œuvres de cette industrie qu'il avait à apprécier, c'est qu'elles attestaient de plus en plus une fidélité scrupuleuse à reproduire les belles pièces du passé « sans tomber dans le pastiche et sans confondre les genres ». L'orfè-

vrerie, ajoutait-il, « se maintient ainsi avec constance dans la voie que lui a ouverte Wagner. » La connaissance des procédés de métier lui semblait aussi plus approfondie. Il louait les progrès de la ciselure et de la fonte, l'habileté avec laquelle on avait retrouvé et appliqué « les grâces des *nielles*, les délicatesses de la *gravure*, l'éclat des *émaux* », et applaudissait spécialement à la virtuosité que l'on montrait dans l'emploi du *repoussé*.



Portrait d'HONORÉ D'ALBERT, duc de Luynes,
Membre de l'Institut (1802-1867).

L'orfèvre qui obtint le plus d'éloges fut Froment-Meurice. Son exposition comprenait un très grand nombre de pièces, dont quelques-unes de premier ordre. Au milieu d'une argenterie de table infiniment variée, flambeaux à branches multiples, grands plateaux, rafraîchissoirs, théières, cafetières, aiguières et cuvettes, etc., à côté de bijoux de toutes sortes, de vases, de boucliers, des poignées



Ensemble du surtout : pièce de milieu, candélabres et compotiers
Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.

(*Musée centennal.*)

d'épée des généraux Cavaignac et Changarnier, se détachaient des œuvres qui firent sensation. C'était d'abord un surtout de table commandé par le duc de Luynes, en argent repoussé, ciselé et patiné, représentant le globe terrestre entouré du Zodiaque et porté par quatre personnages dont le corps était terminé en queue de poisson; autour du globe, des génies ailés représentant l'Amour et l'Abondance, adroitement fixés sur la sphère, semblaient l'effleurer dans leur vol; sur le globe, quatre figures debout et adossées « commentaient le vers malicieux de Térence, *sine Cerere ac Baccho friget Venus*, que Jules Janin traduisait gentiment : « Sans Cérès et Bacchus, adieu Vénus » (1). Cérès, avec la faucille, portait la gerbe généreuse; Bacchus tenait le thyrse, et Vénus serrait son fils perfide contre sa tunique. Une frise, dont le fin relief courait autour du socle, montrait les plantes des champs, les herbes des forêts, les fleurs de nos jardins, inspirées directement de la nature, s'épanouissant en un doux relief d'un goût parfait.



Compotier « Les Saisons ».
Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.
(*Musée centennal*.)

Le surtout était accompagné de deux candélabres à six lumières; trois bacchantes dans l'un, trois danseuses dans l'autre, décoraient le fût, et des Génies soutenaient les branches dans un mouvement gracieux. Deux compotiers en métal, dont les vasques étaient portées par un groupe de trois enfants, complétaient merveilleusement cette décoration somptueuse. Ce monument dont l'effet devait être superbe au milieu d'une table bien éclairée, chargée de cristaux et d'orfèvrerie brillante, tendue de linge fin et blanc, dans l'atmosphère vibrante des joyeux propos d'une société élégante, avait exigé trois années de travail.

Toute la sculpture était due à Jean Feuchères — mort très peu de temps après avoir achevé cet important travail — qui, au dire du duc de Luynes même, avait modelé l'original jusqu'au dernier degré d'achèvement (2).

(1) Ph. Burty, *F.-D. Froment-Meurice, argentier de la ville de Paris*, 1883, 1 vol. in-8°, page 56.
(2) Duc de Luynes, *Rapport de* 1851, page 73.

Mais la recherche du type définitif avait été laborieuse, et Feuchères avait mis toutes les ressources de son art à l'étude du premier modèle.

Les archives de la Maison Christofle conservent une étude au lavis d'une des premières pensées de Feuchères pour la pièce de milieu. La sphère est, comme dans le modèle définitif, accostée de génies ailés, mais, au lieu de trois figures,



Première esquisse de Feuchères de la pièce du milieu du surtout du duc de Luynes.
(Collection Christofle.)

n'en supporte qu'une seule, celle de Vénus et de l'Amour. Le socle est décoré de groupes de néréides et de tritons dont les queues viennent s'amortir sur la sphère.

Les habiles ciseleurs Muleret, A. Dalbergue, Poux et Fannière, avaient exécuté les onze figures du surtout d'après les procédés du repoussé remis en honneur par Vechte. Le succès de cette œuvre fut considérable. En la revoyant aujourd'hui (elle figurait à l'Exposition centennale), on conçoit très bien l'admi-

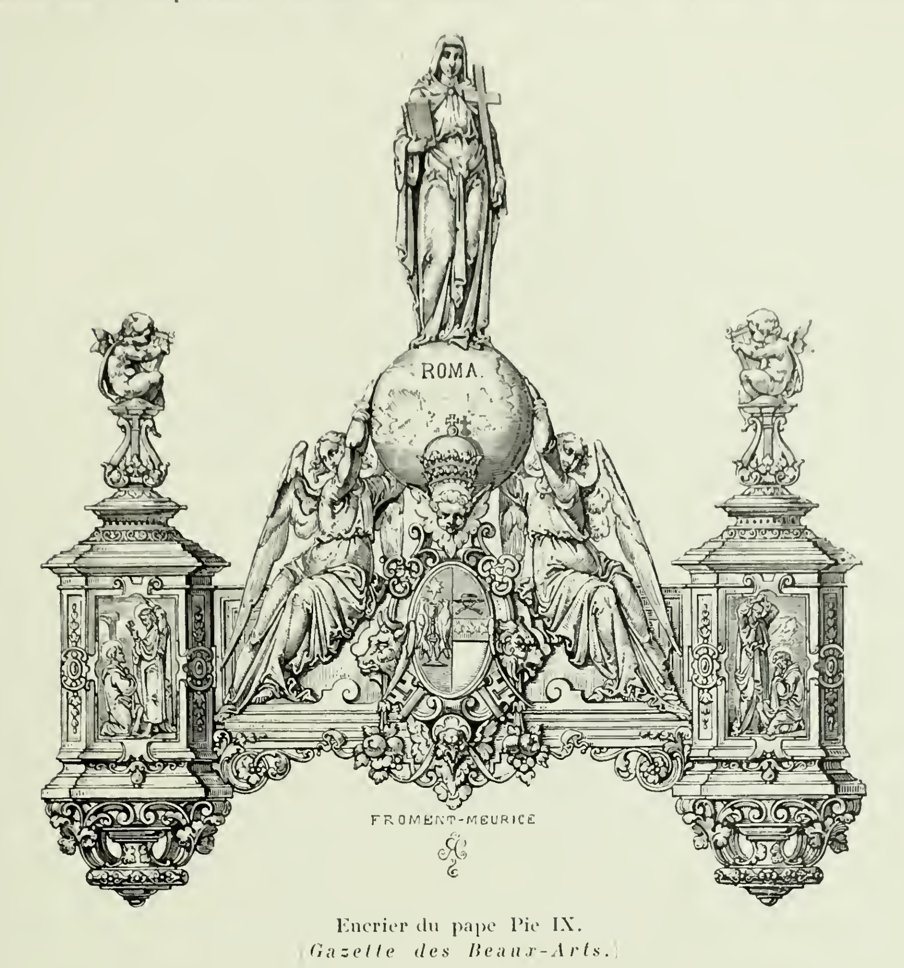


Pièce de milieu du surtout du duc de Luynes.
Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.

(*Musée centennal.*)

ration qu'elle dut exciter chez les contemporains ; si la sculpture reflète le caractère de l'époque avec ses défauts, et nous paraît quelque peu surannée, l'œuvre n'en résume pas moins un effort méritoire pour l'orfèvrerie à ce moment, et marque une date dans l'histoire de notre industrie.

Dans ces trois pièces, les figures étaient en argent repoussé au marteau et



Encrier du pape Pie IX.
(*Gazette des Beaux-Arts.*)

au ciselet, à l'exclusion de la fonte et de tout autre procédé de fabrication.

A l'appui de ce procédé de travail, Froment-Meurice avait remis au jury une note technique où il expliquait, en fort bons termes, les difficultés que présente l'emploi du repoussé dans l'exécution d'une pièce d'orfèvrerie...

« L'art du ciseleur repousseur, disait-il, a brillé surtout à l'époque de la Renais-
» sance. Il ne s'employait et même ne s'emploie encore aujourd'hui que pour les
» œuvres d'art qui doivent rester uniques. »

La fonte était alors peu en usage pour ces œuvres exceptionnelles ; les orfèvres de cette époque étaient en même temps statuaires et ciseleurs. Ils emboutissaient l'argent, ils le retreignaient, le pétrissaient, si l'on peut dire,

comme ils auraient pétri la cire ou la terre; la matière seule changeait, l'art et le talent restaient les mêmes. C'est le marteau, c'est le bigorne, c'est le ciselet qui sont les seuls outils. C'est, dans l'art, le travail du chaudronnier dans la manufacture.

Outre ce morceau capital, Froment-Meurice avait envoyé deux pièces détachées d'un ouvrage encore inachevé et qui demanda plus de six ans de travail : la table et le coffre à bijoux de la *Toilette* de la duchesse de Parme, qui ne put figurer dans son ensemble qu'à l'Exposition de 1851; un encrier en or, offert au pape Pie IX, et ayant pour motif central deux anges soutenant la boule du monde surmontée de la Religion, figurait également à l'Exposition de 1849 qui fut pour Froment-Meurice la consécration définitive de sa réputation et de sa maîtrise.

Duponchel n'obtint guère moins de louanges. Son associé Morel était allé, comme nous l'avons dit plus haut, s'installer à Londres. Lui, en homme du monde actif et élégant, plein de goût et fertile en idées, avait gardé seul la direction de cette maison qui avait conquis si vite un rang des plus brillants dans l'orfèvrerie.

Henri Duponchel, né en 1794, avait commencé par prendre des leçons de peinture avec Eugène Delacroix dans l'atelier de Guérin, puis était entré à l'Ecole des Beaux-Arts, où il avait suivi les cours d'architecture. Il n'était pas précisément préparé par ses études et ses premiers travaux à devenir orfèvre. Il avait commencé par faire de l'architecture et de la décoration, mais il avait dû à l'étude approfondie de ces deux arts, la révélation du génie particulier qu'il déploya comme metteur en scène dans le cours de sa brillante carrière artistique. Aussi, pendant plus de trente ans, prit-il une part considérable à la régénération du théâtre en France au point de vue de la vérité historique dans le costume et la mise en scène. Avec les plus grands artistes du dix-neuvième siècle, avec nos premiers écrivains, il a été l'un des plus habiles et des plus heureux promoteurs de la révolution qui s'est opérée dans les moyens matériels d'interprétation au théâtre.

C'est lui qui construisit l'hôtel du baron James de Rothschild, rue Laffitte, et dessina les meubles et les bronzes de cette somptueuse demeure; il construisit également l'hôtel de la famille Rothschild, à Londres. M. Henri Vever, dans son *Histoire de la Bijouterie au dix-neuvième siècle*, si bien documenté sur les origines des bijoutiers et des orfèvres contemporains, nous apprend que Duponchel, dans un dîner chez les Rothschild de Londres, où l'on regrettait la décadence où semblait tomber l'art décoratif de notre pays, s'offrit à prouver le contraire. Il put, séance tenante, obtenir la commande d'un service d'orfèvrerie qui devait démontrer la supériorité de l'art industriel français. Rentré à Paris, il en demanda les dessins à Klagmann, qui le mit en rapport avec Morel. Ce fut là l'origine de

leur association (1). Ouvrier plein d'adresse et d'habileté, Morel rencontrait dans son associé, Duponchel, l'inspiration qui crée, le geste qui dirige et le goût qui choisit. Il fut aidé par les capitaux et les connaissances artistiques de son associé, qui, grâce à ses nombreuses et brillantes relations, aussi bien dans le monde que chez les artistes et les grands décorateurs, Séchan, Dépleschin, Diéterle, dont il avait apprécié les talents pendant sa direction de l'Opéra. Duponchel sut augmenter considérablement les affaires de sa maison.

Mais Morel ne devait pas rester avec lui, plus porté par ses aptitudes personnelles dans les travaux de lapidairerie, il excellait dans la taille du jaspe, du cristal de roche et autres matières dures, et dans la décoration des vases qu'il ornait de figures et d'ornements émaillés. Plus lapidaire qu'orfèvre, il entraîna son associé dans l'exécution d'œuvres difficiles à vendre. Des dissentiments étant survenus à ce sujet, leur association rompue, Morel retournait à Londres où nous le retrouverons en 1851, et le duc de Luynes constatait dans son rapport que ses œuvres sont toujours fabriquées et achevées avec un talent que personne ne saurait dépasser. Duponchel se présentait donc seul à l'Exposition de 1849. « M. Duponchel, disait le rapporteur M. Wolowski (2), donne » seul l'impulsion aux remarquables artistes formés dans cet atelier, bien connu » de l'Europe entière. Il continue à fabriquer avec une égale distinction la haute » orfèvrerie, la joaillerie et la bijouterie; chez lui, un heureux caprice rencontre » de quoi satisfaire les désirs les plus exigeants; la forme est originale sans tomber dans le bizarre, élégante sans toucher à l'affectation. » Une de ses œuvres les plus caractéristiques, en 1849, était le fameux surtout de table commandé par le prince Léon Radziwill, dont la pièce de milieu représentait une chasse à l'ours au treizième siècle, dans une forêt de Lithuanie. Le thème donné à l'artiste était une légende de famille que voici : Un seigneur russe ayant eu, dans une chasse à l'ours,



Portrait de DUPONCHEL, orfèvre.

(1) Henri Vever, *la Bijouterie française au dix-neuvième siècle*, page 280 et suivantes.
(2) *Rapport du jury à l'Exposition de* 1849, tome III, page 38.

le bonheur de sauver la vie de son souverain, celui-ci, pour lui témoigner sa reconnaissance, jura de lui donner en toute propriété la contrée environnante, aussi loin qu'il pourrait faire entendre le son du cor, à partir du point où l'accident était arrivé. Le seigneur, heureusement pour lui, avait d'excellents poumons, de sorte que la propriété fut immense (1); la donnée était originale; au centre, comme de juste, était le héros de l'aventure, sonnant du cor à pleins poumons. Les incidents de la chasse formaient les sujets de plusieurs autres groupes accompagnant cette pièce extraordinaire. Les candélabres, de 2 mètres de hauteur, figuraient deux sapins sur des rochers, avec leurs longues branches chargées de givre sur lesquelles les lumières scintillaient. On n'a rien fait au delà dans le genre pittoresque, et c'est l'exemple le plus complet de l'abus des sculptures dans l'orfèvrerie, que condamne avec raison Charles Blanc quand il dit : « Il est clair que de pareils morceaux appar-» tiennent à la plastique bien plus qu'à l'orfèvrerie, et que le travail du marteau, » quelle qu'en soit la délicatesse, ne saurait surpasser en valeur les inventions in-» génieuses et fécondes du sculpteur, qui, en poursuivant le modelé de chaque » figure, en y imprimant, du pouce et de l'ébauchoir, les accents qui devaient le ca-» ractériser, dit avec sentiment ce que l'orfèvre n'avait plus qu'à redire avec pré-» cision. C'est le cas d'affirmer avec force le principe que... toute industrie, même » lorsqu'elle appelle un artiste à son aide, doit rester maîtresse chez elle. Il serait » bien malséant, en effet, que la décoration fît oublier la chose décorée, alors que » le décorateur n'a été chargé que de la faire valoir (2). » Ajoutons que l'abus de la figure humaine semble surtout malséant dans les objets destinés aux usages de la vie domestique. Mais cette faute, l'orfèvrerie de la Renaissance l'a maintes fois commise, et, à l'époque où vivait Duponchel, on ne jurait que par la Renaissance.

Duponchel n'avait pas pu montrer à l'Exposition de 1849 l'œuvre qui absorbait tous ses soins, c'est-à-dire la Minerve commandée par le duc de Luynes, et dont Simart avait fait le modèle. Commencée en 1846, elle ne fut achevée qu'en 1851 et ne fut exposée qu'en 1855; on la retrouvait dans la Section des Beaux-Arts, où elle valut à son auteur la médaille d'honneur. C'est le plus important spécimen de la sculpture chryséléphantine actuellement connu (puisqu'elle ne mesure pas moins de 3 mètres de hauteur), qui ait été produite par un sculpteur français. Cette reconstitution, inspirée des descriptions antiques de l'œuvre si célèbre de Phidias, avait été suivie dans tous ses détails par le duc de Luynes au point de vue archéologique et artistique. Dans cette statue, comme dans celle de Phidias, les draperies étaient en métal précieux, et les parties nues en ivoire. Elle orne aujourd'hui la salle des fêtes du château de Dampierre où, posée sur un socle en marbre de couleur et un bas-relief en marbre blanc, elle se détache sur un grand panneau qu'Ingres avait décoré d'une façon magistrale.

(1) *Histoire de l'Orfèvrerie*, de Ferdinand de Lasteyrie.
(2) Ch. Blanc, *Grammaire des Arts décoratifs*, pages 291-293.



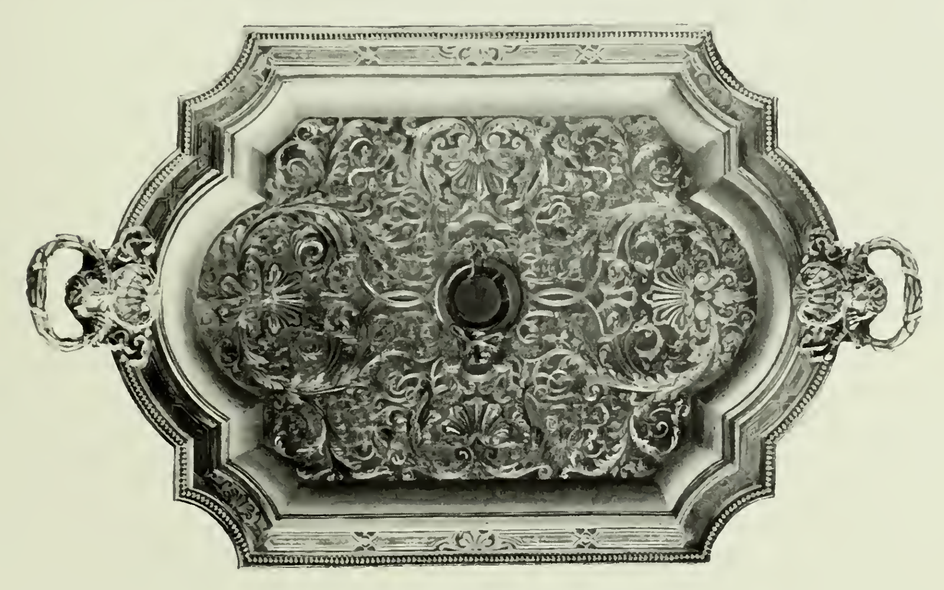
« LA MINERVE », modèle de Simart. Orfèvrerie chryséléphantine
par Duponchel.

Si elle n'a pas occupé la première place dans l'Exposition de l'Orfèvrerie, puisqu'elle était aux Beaux-Arts, en revanche, Duponchel put obtenir de ses riches clients le prêt d'un certain nombre de pièces exécutées par lui, telles que : le service à thé du comte de Nesselrode, et plusieurs autres, de genre arabe, mauresque ou chinois; la garniture de l'album de la princesse de Montpensier, avec médaillons de huit grands peintres finement ciselés en argent oxydé.


Bouilloire genre chinois.
(Orfèvrerie de Duponchel.)

Les œuvres de Duponchel sont rares aujourd'hui. Nous avons pu, cependant, retrouver chez son fils un plateau dont le fond est gravé à l'eau-forte d'arabesques de style Renaissance, ainsi qu'une fontaine à thé dans le genre chinois qui montre l'éclectisme de son goût dans sa fabrication.

Il avait également exposé un seau à rafraîchir les vins, dont le bas-relief principal est exposé dans les vitrines du Musée des Arts décoratifs. Ce bas-relief symbolise les ivresses du Poète et du Savant, du Soldat et de l'Artisan qui, couchés sur le sol et endormis, voient passer dans leur rêve d'élégantes


Plateau Renaissance.
(Orfèvrerie de Duponchel.)

figures de femmes qui leur font entrevoir la réalisation de leurs espérances. Le

chef des ateliers de dessin de la maison était Nevillé, artiste doué d'une fertilité d'invention remarquable, et qui s'assimilait avec une étonnante souplesse tous les styles passés.

On commençait d'ailleurs, à cette date, à ne pas s'en tenir uniquement aux souvenirs de la Renaissance, et plus d'un orfèvre s'essayait à de vagues pastiches du Louis XIV, du Louis XV, voire même du Louis XVI, exécutés avec des documents par trop approximatifs, et qui témoignaient d'une étude plus qu'incomplète de ces époques. C'est ainsi que Charles Odiot exposait un service de table Louis XVI, destiné à l'Amérique; Mayer avait des services à thé Louis XV; Lebrun un beau milieu de table, genre Louis XV, avec des groupes d'animaux et d'enfants sculptés par Gagne et Carrier-Belleuse, ciselés en perfection par Poux et Dalbergue. Chez cet orfèvre, d'ailleurs, les moindres objets portaient la marque d'une exécution impeccable. C'est pour lui que les Fannière avaient ciselé une tasse d'argent (acquise par M. de Mecklembourg), dont le public pouvait admirer à la loupe les détails d'un fini merveilleux.





Deux bas-reliefs d'un seau à glace.
Sculpture de Feuchères.
(Orfèvrerie de Duponchel.)

Rudolphi, ce simple ouvrier orfèvre que Wagner avait su distinguer en 1840 et qu'il avait associé à ses travaux, continuait à grandir, et les pièces qu'il exposait en 1849 ne démentaient pas sa réputation. On remarqua notamment une toilette d'argent décorée de nielles, de gravures et d'émaux; des plats d'après Feuchères et Pascal; un coffre d'argent sculpté par Geoffroy de Chaumes, une coupe en lapis-lazuli, d'une monture très simple et très élégante; d'autres coupes en agate orientale supportées par des groupes de Bacchantes, de Grâces, etc.

On a vu plus haut quel avait été le succès de Christofle, qui affirmait définitivement, par une exposition imposante, les avantages immenses de l'orfèvrerie en cuivre et métaux divers, dorés et argentés par les procédés électro-chimiques. C'était une des plus magnifiques démonstrations de ce que peuvent les conquêtes

de la science sur les progrès de l'industrie. C'était l'orfèvrerie mise à la portée des plus humbles fortunes, pour le grand avantage de l'art, dont on allait répandre à des prix infimes d'admirables modèles, et en même temps montrer, au profit de l'hygiène, jusqu'où allait le martyrologe des œuvres d'or au mercure.

C'est ici le lieu de rappeler les origines de l'électro-métallurgie appliquée au cuivre, et les premiers essais entrepris, de 1805 à 1840, pour remplacer la dorure au mercure par l'emploi de l'action électro-chimique, et pour obtenir par des courants électriques un dépôt solide et métallique sur les objets ou les creux rendus conducteurs, placés au pôle négatif dans une dissolution de sulfate de cuivre. Après les essais de Brugnatelli, après les découvertes de Jacobi et les travaux de Becquerel, après les tentatives de dorure par la pile dans des solutions de chlorure d'or neutre par De la Rive, le savant de Genève, une foule d'expériences avaient été faites pour atteindre le résultat cherché qui était de décomposer une dissolution métallique par l'action du courant galvanique, et faire déposer avec adhérence le métal réduit au pôle négatif. On en arriva enfin aux procédés qui, en substituant aux liqueurs acides ou neutres, des liqueurs alcalines, allaient rendre industriel le dépôt galvanique des métaux précieux. En 1840, Elkington, et en 1841, Ruolz, prirent des brevets identiques, qui consistaient à soumettre à l'action de la pile, des solutions de sels d'or ou d'argent dissous dans le cyanure de potassium simple ou ferrugineux, pour obtenir le dépôt de l'or et de l'argent. Ce sont ces brevets que Christofle, avec une énergie et une intelligence hors ligne, allait mettre en valeur; mais à peine



CHARLES CHRISTOFLE (1805-1863).

avait-il commencé à exploiter le brevet français pris par Ruolz, qu'il se vit l'objet d'une démarche des associés d'Elkington venant lui communiquer les brevets anglais antérieurs de plusieurs mois à celui de Ruolz, obtenant les mêmes résultats et employant les mêmes solutions d'or et d'argent. Devant l'évidence, il n'y avait qu'à s'incliner, et, en gens de bonne foi, il n'y avait qu'à s'unir; ce ne fut pas sans un gros sacrifice, car Christofle fut obligé de payer 500000 francs le droit de se servir des brevets, pour lesquels il avait déjà versé 150000 francs à Ruolz.







Service à thé Louis XVI.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

Dès sa jeunesse Charles Christofle avait été rompu au maniement des affaires industrielles. Nous l'avons vu déjà, chef à vingt-quatre ans de la plus grande manufacture de bijouterie de son temps; il n'était pas homme à s'arrêter. Doué d'une énergie peu commune, d'une volonté et d'une persévérance que rien n'arrêtait, il était de la trempe des fondateurs d'empire. Ce n'était pas tout de créer une industrie nouvelle, il fallait la défendre. Il se trouva alors en butte aux difficultés les plus épineuses, eut à lutter contre une armée de contrefacteurs dont il ne put venir à bout qu'après des procès sans nombre, qui durèrent presque autant que le brevet lui-même. C'est au milieu de ces obstacles qu'en quelques années, il parvint à organiser sur les bases les plus larges l'industrie nouvelle dont il fut le créateur en

France. « En 1844, disait M. Wolowski, les affaires de M. Christofle atteignaient à peine un chiffre de 600000 francs; ce chiffre s'est élevé en 1845 à 930957 francs; en 1846, à 1569054 francs, et en 1847, à plus de 2 millions (1). » Au lieu de fabriquer l'orfèvrerie comme on l'avait fait jusqu'alors avec des plaques d'argent ou de cuivre rouge plaqué d'argent, Christofle se servit du laiton dont la malléabilité se rapprochait le plus de celle de l'argent, et allait permettre de le travailler comme les métaux précieux. C'était faire revivre les traditions de la véritable orfèvrerie massive. C'était l'emploi du marteau pour retreindre les formes, de la fonte et de la ciselure pour réparer les garnitures, de la soudure forte pour les réunir, qui allait reparaître et donner à cette orfèvrerie nouvelle toute la solidité, tout le fini et le précieux des orfèvreries des siècles précédents. Mais il fallait la produire économiquement pour rivaliser avec le plaqué. Christofle eut à trouver quantité de machines mues par la vapeur, d'appareils, de procédés, variant à l'infini, et qui nécessitaient sans cesse de nouvelles innovations. « Il a une fonderie pour les garnitures riches ou sculptées, disait le duc de Luynes, un appareil à fabriquer le gaz hydrogène pur par la décomposition de la vapeur d'eau sur le charbon incandescent; le gaz, entouré d'un réseau de platine, donne une vive clarté : il alimente les fourneaux à souder, à l'argent et au cuivre, et le laboratoire de chimie (2). Des machines actionnées par la vapeur, des tours, des mandrins mus par les mêmes moyens, des laboratoires, toute une cuisine compliquée d'électricité et de chimie... »

Que nous voilà loin des ateliers de nos anciens orfèvres et quelle mine feraient les Germain, les Roettiers, s'ils pouvaient voir aujourd'hui ces engins monstrueux qui ont remplacé leur antique outillage si simple, dont ils savaient tirer un admirable parti!

En résumé l'électro-métallurgie comprend deux sortes d'opérations qui, bien que faites dans les mêmes conditions, et avec les mêmes éléments, engendrent deux classes de produits bien distincts. « Si le but qu'on se propose est de précipiter au moyen de la pile un métal sur un objet conducteur de l'électricité, en couches épaisses, continues, *mais non adhérentes*, de manière que, une fois séparées, la couche métallique obtenue représente exactement tous les détails, tout le fini de cet objet, l'opération ainsi faite prend le nom de *galvanoplastie*. Si, au contraire, on veut précipiter le métal en couches minces, continues, et *adhérentes*, de manière à ne point altérer la forme primitive de l'objet soumis à l'expérience, mais dans le but de lui donner une apparence plus belle, ou de le préserver des chances d'altération auxquelles il peut être exposé, c'est un dépôt électrochimique auquel on a donné naissance, et, suivant la nature du métal employé,

(1) *Rapport sur l'Exposition de* 1844, tome III, page 339.
(2) Duc de Luynes. *Rapport sur les métaux précieux à l'Exposition universelle de* 1851, page 125.

c'est le cuivrage, l'argenture, la dorure, le platinage (1). » On peut dire que cette invention, qui fait penser à la découverte de l'imprimerie, est le plus admirable procédé de multiplication, d'une exactitude rigoureuse, des types uniques



Fontaine à thé du style Louis XVI.
Orfèvrerie de Ch. Christofle.

d'œuvres d'art, quel que soit leur degré de perfection. Depuis soixante ans, elle a singulièrement accru son domaine et s'est largement développée. Mais c'est l'honneur de Christofle d'avoir compris du premier coup tous les services qu'elle était appelée à rendre et de lui avoir imprimé un vigoureux élan. Tout le monde remarqua, en 1849, les pièces d'orfèvrerie argentées ou dorées, exposées par

(1) Henri Bouilhet, *Conférence faite en 1866 à la Société d'encouragement pour l'industrie nationale sur l'origine et les progrès de la galvanoplastie* (brochure in-18).

lui, « deux grandes bouilloires d'un dessin correct et avec de gracieux ornements des surtouts d'une grande richesse, des candélabres d'après d'excellents modèles, des services à thé de style Louis XV et Louis XVI, des services de table (1).



Fontaine à thé du style Louis XV.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

L'un de ces services, réchaud, cloche et casserole, était de style Louis XVI. Le réchaud avait la forme d'une corbeille en vannerie ciselée, dont les ajours quadrillés laissaient passer l'air pour alimenter la flamme de la bougie et égayaient en même temps la nappe de ses reflets lumineux. Ce modèle avait eu un très grand succès, et lorsque, deux ans plus tard, le prince-président installait au

(1) Duc de Luynes, *Rapport*, page 75.

palais de l'Elysée l'élégante comtesse de Téba, qui allait devenir l'impératrice Eugénie, ce fut ce service qui fut choisi pour meubler le palais, complètement dépourvu alors de tout matériel d'orfèvrerie.

Christofle, de lui-même, avait spontanément indiqué au Jury les noms de ses principaux collaborateurs, F.-J. Lebon, dessinateur, François Gilbert, sculpteur,



Service de table de l'Impératrice Eugénie.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

Broeckx, chef de l'atelier des orfèvres : avec eux il n'allait pas tarder à remporter de nouvelles victoires.

Si nous nous sommes laissé entraîner à parler avec quelque largeur de l'Exposition de 1849, c'est que la plupart des orfèvres qui y participèrent devaient se retrouver à la manifestation grandiose de Londres, en 1851, qui eut, on peut le dire, une importance énorme sur la direction et les progrès de l'industrie du monde entier. C'était la première fois, en effet, que tous les peuples étaient

conviés à une solennité de ce genre, et qu'ils avaient l'occasion de mesurer leurs forces sur le terrain industriel et commercial, de comparer leur production avec celles de leurs rivaux, de constater sur quels points ils étaient en avance ou en retard. Plus d'une nation devait tirer de pareille comparaison les plus féconds enseignements.

L'Exposition internationale de Londres ouvrit le 1er mai 1851, au milieu d'un grand éclat. L'orfèvrerie avait été classée avec la bijouterie et la joaillerie. On gardait ainsi les bonnes et antiques habitudes de nos vieilles corporations; ce ne fut que plus tard, en 1867, qu'on eut l'idée singulière d'établir des démarcations et des séparations entre des métiers qui ont même origine, mêmes intérêts, qui s'exercent dans des ateliers voisins, avec des outils semblables, des procédés analogues sur des matières également précieuses. Le Jury de la section élut d'acclamation pour président le duc de Luynes, qui accepta d'être en même temps le rapporteur de sa classe pour les travaux de la Commission française. Ce fut pour cet homme si distingué l'occasion d'écrire une étude d'un puissant attrait, dont la lecture démontre combien ceux-là qui, par leur situation, semblent éloignés de prendre part à certains intérêts, sont parfois plus aptes à les définir et à les défendre que ceux mêmes qui en vivent. Le livre du duc de Luynes n'est pas, comme on le pourrait croire, une œuvre de haut style où l'archéologue, le savant, le curieux, le voyageur et l'artiste qu'il était, faisant un aimable étalage de ses connaissances et de son goût éclairé, ait voulu donner libre carrière à sa passion, et conduire par des chemins escarpés l'ouvrier et le patron mal préparés à le suivre jusqu'au sommet de l'art pur. Non, le duc de Luynes voulut faire œuvre plus utile. Avec une abnégation méritoire, il s'appliqua à rassembler des documents précis, des détails sur la fabrication, des chiffres de statistique, à faire d'après nature des descriptions critiques de l'orfèvrerie de son temps, notant au courant de la plume les noms des artisans à côté des noms d'artistes, et dressant un tableau succinct mais complet de la situation des orfèvres depuis le commencement du siècle. Son livre se trouve ainsi le Rapport le plus exact, le plus technique, le plus parfait — avec celui que rédigea Lucien Falize en 1889 — qui ait été écrit sur notre industrie à la suite des Expositions, et on le consultera toujours avec fruit. Nous y avons puisé déjà plus d'un renseignement pour les pages qui précèdent. Le volume est devenu si rare qu'il vaudrait la peine qu'on le réimprimât, et c'est là un vœu que comprendront, j'en suis sûr, beaucoup de mes confrères.

L'orfèvrerie française remporta à l'Exposition de Londres un très grand succès, tous nos premiers coryphées avaient répondu à l'appel qui leur avait été adressé, et n'eurent pas lieu de s'en repentir; Froment-Meurice, Odiot, Christofle, Durand, d'autres encore, y obtinrent les suffrages les plus flatteurs.

Mais Froment-Meurice avait la première place et remportait la plus haute

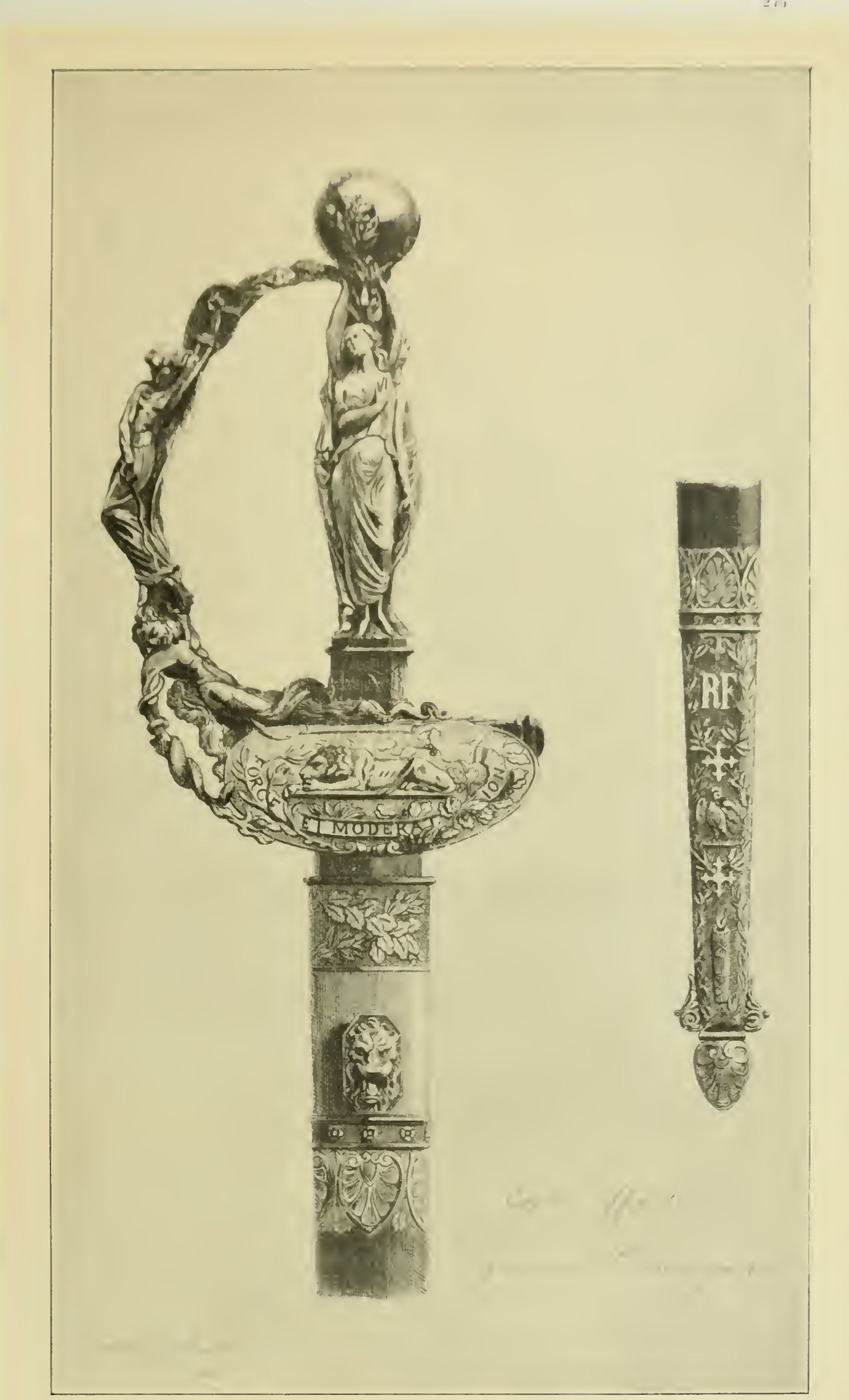
récompense, la Council Medal, c'est-à-dire la grande médaille décernée par le Conseil des Présidents.

A cette Exposition, il avait envoyé la toilette entière de la duchesse de Parme, qu'il venait de terminer. Ce morceau capital, dont deux pièces seulement avaient paru en 1849, figurait en 1851 dans son ensemble, et n'avait pas coûté moins de six années de travail. Cette toilette monumentale qui comptait deux mètres quarante-cinq centimètres de hauteur, et près de deux mètres en largeur, composée par l'architecte Duban, était ornée de trente et une figures exécutées d'après les modèles de Jean Feuchères et Geoffroy-Dechaume; les ornements étaient de Liénard, les émaux de Sollier et Meyer; sur la table, — immense morceau d'acier, d'argent et d'or, formée d'une des plus grandes pièces d'argent niellé que nielleur ait jamais produite — se dressait, au centre, le miroir en forme ogivale pivotant sur ses supports; à droite et à gauche, on voyait deux coffrets, par devant, l'aiguière : tel était l'aspect général. Le miroir, avec son cadre ajouré, émaillé de bleu, et des compartiments portant les écussons et armoiries de toutes les provinces de France, jouait entre deux supports formés de tiges de lis enlacées de lierres et de roses, au pied desquelles folâtraient six figures d'amours. Les deux coffrets figuraient des espèces d'édifices à toiture et à pignon évoquant la forme des châsses du moyen âge, et les faces étaient divisées en compartiments dans lesquels vingt grands émaux de douze ou treize centimètres de hauteur se trouvaient ajustés, reproduisant l'image des femmes les plus célèbres de la monarchie française. Tout cela, il faut bien l'avouer, était fort compliqué et offrait un mélange assez bizarre, vrai type de l'orfèvrerie sentimentale qu'on admirait alors (1).

Froment-Meurice exposait également dans son ensemble, avec les candélabres et les pièces de bout, le surtout du duc de Luynes dont le milieu seul avait paru en 1849, — puis un calice en or donné au pape par la reine Amélie, dont les figures en repoussé étaient d'une ciselure merveilleuse, — puis une épée offerte au général Cavaignac, dont le modèle avait été demandé au sculpteur Cavelier. La Liberté, l'Égalité et la Fraternité en formaient la poignée. Ces trois figures adossées soutenaient un globe paré de lauriers et de chêne, sur lequel se lisait le mot « FRANCE ». La garde était formée par une figure représentant la Patrie sous les traits de saint Michel qui, le bouclier levé, terrassait l'Anarchie. Ce n'était pas tout. En 1851, figuraient également deux groupes en ivoire, argent et or. C'est vraisemblablement le duc de Luynes qui avait suggéré à Froment-Meurice ce retour à la statuaire chryséléphantine, à l'époque où il confiait à Duponchel la reconstitution de la statue de la Minerve du Parthénon. Le premier

---

(1) Une eau-forte reproduisant cette toilette a été donnée dans une publication italienne portant le titre suivant : *Toeletta in argento ed oro, abbellita di pietre preciose, posseduta da S. A. R. Luisa Maria di Borbone, duchesa di Parma ecc.* (*A. Rosseno die ed. inc, Parma*, 1853).



Epée du général Cavaignac.

(Orfèvrerie de Froment-Meurice.)



« LA BACCHANTE. » Orfèvrerie chryséléphantine de Froment-Meurice.

(*Modèle de Pradier.*)



« LA TOILETTE DE VÉNUS. » Orfèvrerie chryséléphantine de D. Froment-Meurice.
(Modèle de Feuchères.)

était une Bacchante en ivoire drapée d'or, écartant d'une main le faune qui implorait son regard, et l'autre, « la Toilette de Vénus » de Jean Feuchères, d'une belle allure décorative; une draperie, retenue par une bride attachée sur les reins de la déesse, permet, par un artifice ingénieux, de dissimuler la jonction des deux morceaux d'ivoire. La coquille, plancher mouvant sous les beaux pieds de celle qui, Eternelle génératrice des Êtres, sort de l'écume de la mer, donne de l'ampleur à la base du groupe qui se complète par un triton lui offrant une branche de corail. Ces deux groupes, qui appartiennent aujourd'hui au comte de Pillet-Will, figuraient au Musée centennal, ce qui nous a permis de les reproduire ici.

Cet ensemble avait attiré tous les suffrages, et l'orfèvrerie française triomphait à la première Exposition universelle dans la personne de Froment-Meurice.

Duponchel n'avait rien envoyé, mais son ancien associé, Morel, quoiqu'il eût fixé son industrie en Angleterre, n'en était pas moins de chez nous, et c'est le goût de notre pays qu'il faisait admirer dans des œuvres de toute beauté. « Il a produit des ouvrages, disait le Rapporteur, qui donnent une idée de tout ce qu'un homme, aussi capable, peut accomplir. Une statue équestre de la reine Élisabeth, en argent repoussé, et dont la tête seule était fondue, avait dû présenter d'immenses difficultés de travail; mais le petit nombre d'objets d'orfèvrerie réunis autour de cette pièce principale l'emportaient beaucoup sur elle par la perfection et la beauté de l'exécution. Nous citerons particulièrement un vase d'argent doré, orné d'un bas-relief d'argent à sujet de chasse dans un branchage de chêne et exécuté dans le style d'Albert Durer, et un sucrier d'argent doré à couvercle, d'une forme irréprochable, ciselé d'ornements en relief très amorti (1). » Ce fut aussi à moitié sous le pavillon anglais qu'un autre de nos compatriotes, Antoine Vechte, conquit une des plus hautes récompenses, une médaille de première classe accordée à l'ensemble de ses travaux. Depuis qu'il s'était fixé à Londres où il avait reçu le plus chaleureux accueil, le célèbre ciseleur avait vu venir à lui une opulente clientèle et ne pouvait suffire aux commandes avec la production forcément très lente qui lui était imposée par son genre de travail. Il s'était disposé un agréable intérieur dans une petite maison de King Edwards Street, Eslington, un des endroits les plus retirés de la ville dont il ne sortait guère, uniquement absorbé par son art. C'est au point qu'il ne se donna jamais la peine d'apprendre l'anglais, ce qui étonnait parfois ses aristocratiques visiteurs, comme la duchesse de Sommerset qui venait souvent dans son atelier. Une de ses filles, nommée Emilie, lui servait d'interprète. Une autre, Héloïse, était devenue son élève; elle se maria en 1853, avec Vernaz, et tous deux collaborèrent avec le père aux pièces d'orfèvrerie. Le premier ouvrage important exécuté par Vechte pour MM. Hunt et Roskell fut un bouclier consacré à trois hommes illustres de

(1) Duc de Luynes, *Rapport*, page 125.

l'Angleterre, *Newton*, *Milton* et *Shakespeare*. Il n'était pas achevé en 1851, mais il figura néanmoins à l'Exposition. On y vit aussi le fameux Vase qu'on avait admiré au Salon de 1847, *Combat des dieux contre les géants*, un petit vase fait pour lord Elsener, *l'Amour et Psyché*, et quelques autres œuvres qui achevèrent de porter au plus haut point la réputation de l'artiste.

A quel point en était l'orfèvrerie étrangère au moment de l'Exposition universelle de Londres, en 1851? Bien que cette industrie fût loin d'égaler celle de France chez les autres nations, on put constater de sérieux efforts dans certains pays où l'art avait de lointaines traditions. En Allemagne, après une éclipse presque totale pendant un siècle, elle semblait renaître. Tributaire longtemps du « genre baroque anglais », elle commençait à subir l'influence d'artistes de goût, tels que l'architecte Schinkel, ou de bons fabricants comme MM. Hossauër, et Wagner de Berlin, Mayerhofer de Vienne. Wagner, neveu de Charles Wagner, l'orfèvre parisien, obtint du jury une grande médaille pour un surtout de table qui « était le morceau d'orfèvrerie le plus éminent envoyé à l'Exposition de Londres par l'Allemagne » (1). Il représentait, en trois étages superposés, les différents âges de la civilisation, l'homme primitif, avec les accessoires de la chasse et de la pêche; la vie pastorale et les scènes de la culture des champs; le règne de l'industrie, des sciences et des arts avec un génie de la civilisation, vainqueur du Mal, caractérisé par une hydre expirante, complétait le symbole.

L'Italie, avec ses éternelles copies des chefs-d'œuvre anciens, exécutés par les Sartori, les Gavoni, les Asciéri, les Castellani, ou avec les quelques ouvrages d'actualité fournis à la Cour par Galli, n'avait pas cru devoir aborder le concours, et cette abstention rappelait « péniblement l'atténuation de la fortune publique et la langueur des nobles industries dans le pays qui fut leur berceau » (2). La Russie, au contraire, présentait les spécimens les plus originaux de son orfèvrerie vraiment nationale, décorée de nielles, parée d'émaux rutilants, d'un caractère très spécial. Un orfèvre de Saint-Pétersbourg, M. Sazikoff, reçut du jury une médaille de 1re classe pour une collection de coupes, de vases, de figurines très intéressante, et surtout pour une pièce des plus importantes, un milieu de table représentant le grand-duc de Moscou, Dimitri Donskoï, grièvement blessé à la bataille de Koulikoff qui affranchit la Russie du joug des Tartares. Pour l'Espagne, un seul orfèvre, M. Morella, qui avait exposé une œuvre unique, un grand ostensoir de 2 mètres de hauteur, « digne sous beaucoup de rapports de l'attention du public » (3). Pour la Belgique, la Hollande, la Suisse, l'Exposition était plus maigre encore.

L'Angleterre, par contre, montrait non sans orgueil les richesses d'une orfè-

---

(1) Duc de Luynes, *Rapport*, page 83.
(2) Duc de Luynes, *Rapport*, page 54.
(3) Duc de Luynes, *Rapport*, page 88.

vrerie qui était d'autant plus abondante que de tout temps cette industrie fut alimentée par la plus fastueuse des aristocraties. Certes, il y avait bien du mauvais goût dans cette argenterie massive, dont l'ornementation paraissait souvent inintelligible, dans les pièces d'art où les accessoires, figures, animaux, végétaux, étaient distribués sans pondération et sans grâce. Mais on était forcé de reconnaître de notables améliorations dans le goût de certains fabricants. « Le genre » dit *anglais*, écrivait le duc de Luynes (1), n'est pas blâmable en toutes choses. » Si son ornementation est mal conçue, confuse et peu raisonnée, la forme de la » vaisselle de table, commode pour l'usage, est bien appropriée aux différents » besoins du service. En France, où le genre anglais dans l'orfèvrerie a prévalu si » longtemps, on en a accepté plus volontiers les ridicules que les avantages. » Il serait à souhaiter que, justes appréciateurs du mérite d'autrui, les deux » peuples sans se dissimuler leurs qualités, ni leurs défauts, s'efforçassent de » toujours faire mieux et de ne point se laisser dépasser. A l'Exposition de » Londres, il était facile de reconnaître les emprunts avoués ou dissimulés faits » par l'orfèvrerie anglaise aux artistes français; mais les critiques des Anglais » sur la légèreté excessive de nos pièces, sur leur fabrication négligée et leurs » mauvaises montures, sur leur oxydation d'un aspect désagréable et déguisant » quelquefois des défauts, toutes ces observations étaient fondées, et ceux qui » les ont écoutées pour en profiter ont fait preuve de sagesse et d'intelligence. » Au premier rang des orfèvres anglais, figuraient MM. Hunt et Roskell, R. et S. Garrard, Hancock, Elkington et Mason. L'exposition de MM. Hunt et Roskell comprenait une foule d'objets dont quelques-uns étaient de véritables monuments avec figures ronde-bosse, bas-relief, etc., des testimoniaux, des coupes colossales, un service d'argenterie offert au comte d'Ellenborough, d'une valeur de 150000 francs, sans parler des pièces en repoussé exécutées par Vechte. En parlant de ces orfèvres, le duc de Luynes disait : « Leurs efforts pour sortir d'une » mauvaise direction se reconnaissent dans la disparité de leurs œuvres, dont » l'origine est très diverse. » Chez MM. Garrard, mêmes tentatives pour améliorer et épurer leur style, malgré trop de sacrifices encore faits au préjugé invétéré d'un goût très équivoque. M. Hancock, qui montrait, entre autres objets, un coffre d'ébène d'après des dessins d'un peintre français, Eugène Lami, témoignait, d'après le rapporteur, d'une intelligence plus réelle de l'orfèvrerie et des ressources que l'art peut apporter à cette industrie. Quant à MM. Elkington, qui, les premiers, introduisirent en Angleterre vers 1840 l'application de l'électrochimie à la dorure et à l'argenture, et dont l'établissement de Birmingham avait servi de type pour celui de Christofle dans notre pays, ils avaient envoyé à l'Exposition une magnifique série d'œuvres de tous genres, reproduction de ce que les

(1) Duc de Luynes, *Rapport*, page 99.

arts anciens et modernes ont inspiré de plus beau, coupes, vases, bassins, trépieds, etc. Parmi les objets de création moderne, on voyait un grand coffre à bijoux en cuivre émaillé et doré, orné des portraits sur porcelaine de la reine Victoria, du prince Albert et de leur famille, avec des figures en ronde-bosse adossées au coffre. Ils avaient eu l'heureuse fortune de s'attacher un artiste français d'une habileté consommée, Jeannest, qui exécuta pour eux un certain nombre de modèles d'un goût très sûr, et dont l'exécution très soignée n'en laissait pas moins paraître l'origine française.

L'Exposition universelle de Londres de 1851, et le succès même qu'y obtinrent les industries françaises, eurent une conséquence immédiate des plus graves, et qu'il convient de rappeler. « En premier lieu, on acquit généralement cette conviction que les arts étaient désormais la plus puissante machine de l'industrie; en second lieu, chaque nation prit la ferme résolution de conquérir à tout prix ce mobile de nos succès; en troisième lieu, elles formèrent ce projet avec d'autant plus de confiance qu'elles se dirent que les arts, comme les sciences, sont la propriété commune de l'humanité, et qu'en les protégeant aussi bien et mieux que la France on pouvait atteindre aussi loin qu'elle, et plus loin (1). » Ces lignes sont extraites de l'ouvrage admirable écrit, précisément à l'occasion de cette Exposition de 1851, par le comte de Laborde, et dans lequel cet homme éminent a fait ressortir avec une éloquence prophétique, avec une hauteur de vues et une abondance d'arguments que son extraordinaire érudition lui dictait, les enseignements qu'on pouvait dégager pour notre pays de la manifestation qui venait d'avoir lieu en Angleterre. Il annonça avec une précision implacable la lutte qui allait immédiatement s'engager dans l'Europe entière contre l'influence prédominante du goût français, et, d'une plume infatigable, dans un volume touffu qui ne compte pas moins de 1 039 pages, il indiqua les moyens qu'il fallait employer pour résister, selon lui, à ce danger, et maintenir, en perfectionnant notre éducation artistique, le prestige de nos industries. Il disait : « Notre succès de 1851 serait le plus traître des flatteurs, s'il nous avait fait illusion au point d'endormir notre intelligence, d'engourdir nos bras, de paralyser notre ardeur. De quelle résolution la France a-t-elle fait suivre cette reconnaissance générale de sa supériorité? S'est-elle dit dans sa suffisance : nous serons toujours supérieurs à nos rivaux, qu'est-il besoin d'autres efforts? ou bien, se laissant aller au découragement, s'est-elle écriée : Nous sommes perdus, car les étrangers, connaissant désormais le secret de notre force, vont nous disputer nos succès en appelant à eux nos ouvriers les plus habiles, en imitant nos institutions consacrées par une longue expérience?... J'ignore ce que la France décidera. Suffisance aveugle

(1) Comte de Laborde, *Rapport sur les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de* 1851, page 383.

ou découragement énervant seraient également funestes dans la position où nous nous trouvons (1). »

L'avertissement arrivait à point, il était lumineux, étayé de preuves, signalé avec une magistrale ampleur. C'était une démonstration décisive, allait-il être compris par le nouveau gouvernement que la France venait de se donner? Napoléon III venait d'être nommé empereur. Le souverain écouterait-il les conseils du comte de Laborde? ses ministres sauront-ils en saisir la portée, en calculer la profondeur, se hâteront-ils de réaliser les réformes dont l'urgence est indiquée avec tant de justesse prévoyante et un si minutieux souci des moindres détails, que, pour appliquer le programme qui leur est exposé avec tant d'à-propos, il suffirait d'un acte de volonté? Hélas! le livre du comte de Laborde passa inaperçu, et aucun de ses avis si sages ne fut mis en pratique. Le gouvernement du second Empire ne fit rien ou à peu près rien, durant les dix-huit années qu'il dura, de ce qui avait été réclamé avec tant de patriotique instance par le vigoureux écrivain. On ne vit pas le péril qu'il avait deviné de trop loin. On s'endormit sur les apparences trompeuses d'une prospérité industrielle qui ne semblait que grandir. Ce n'est qu'au bout de vingt-cinq ans, sous la troisième République, qu'on devait s'apercevoir que le comte de Laborde avait été un véritable prophète, et que son Rapport de 1851 était rempli de leçons merveilleuses dont on n'avait pas profité en temps utile!

Ce n'est pas toutefois que Napoléon III ne se soit montré, durant le cours de son règne, un souverain appliqué à remplir son rôle de protecteur des arts, avec toute la bonne volonté qu'il y pouvait mettre. Mais son tempérament de rêveur hollandais le laissait sur ces choses sans idée personnelle; ne s'étant guère occupé dans sa jeunesse de se former le goût, il restait indifférent pour son compte aux raffinements du luxe, et laissait à son entourage, à ses ministres, au surintendant Nieuwerkerke l'initiative à cet égard (2). Favoriser le commerce, donner à la cour l'exemple d'une certaine pompe qui rappelât l'éclat de l'ancienne monarchie, encourager çà et là quelques artistes, visiter les expositions et avoir l'air de s'y intéresser, renvoyer avec bienveillance à l'examen administratif des ministères compétents toute proposition qui aurait pu exercer une influence sur la direction générale des arts, c'était le seul effort qui parut à l'empereur répondre, et bien au delà, aux obligations de sa charge. Il ne songea donc jamais à faire entrer dans la pratique les idées du comte de Laborde. Cette passivité ne ressemblait guère à la prodigieuse et méthodique volonté de Napoléon Ier, qui, en dix ans, avait su implanter en France un style nouveau, par des commandes incessantes, selon des programmes que lui-même imposait! Privées de l'orientation qu'aurait

(1) Comte de Laborde, *Rapport cité*, page 397.

(2) Voyez à ce sujet les *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, par le marquis de Chennevière (portrait du comte de Nieuwerkerke).

pu donner la Cour, les industries de luxe continuèrent à flotter à la dérive, emportées dans le mouvement qui leur faisait remonter le cours des âges pour copier, pasticher ou adapter les anciennes formules des décors de tous les siècles. « Copies, les restaurations de Pierrefonds dont le talent et la science de Viollet-le-Duc avaient réussi à faire une œuvre remarquable; copies les appartements de l'Impératrice, où l'architecte Lefuel avait retrouvé les élégances du style Louis XVI; copies ou inspirations, comme il vous plaira de les appeler, ces retours aux coutumes royales, poursuivies dans l'étiquette, dans les livrées de la Cour, dans les vêtements des femmes, ou l'uniforme officiel! Que des esprits indépendants rompent avec ces idées, on leur en veut de toucher à l'harmonie moutonnière; il suffit au beau monde de se continuer sur le pied du départ (1)... »

Un moment, le goût des formes antiques semble renaître, et les décors néo-grecs devinrent à la mode; une fantaisie du prince Napoléon, cousin de l'Empereur, qui se fit construire et meubler, aux Champs-Élysées, une maison pompéienne, par les architectes Hittorff, Normand et Rossigneux, suscita cet engouement qui se traduisit par l'introduction du style qu'on appela le néo-grec, et auquel la création du Musée Campana au Louvre, consacré aux objets d'art étrusques, vint offrir de nombreux modèles.

Parmi les objets mobiliers que le prince Napoléon avait fait exécuter pour sa maison pompéienne, se trouvait un surtout antique dont il avait demandé à l'architecte Rossigneux de reconstituer l'ensemble avec des documents qu'il avait fait mouler au Musée de Pompéi, à Naples. Ce surtout affectait la forme d'un plateau incrusté de damasquines d'or et d'argent sur lequel était placée une colonne formant candélabre, dont le chapiteau se terminait par quatre enroulements auxquels étaient suspendues des lampes antiques; un autel rectangulaire, et un léopard maîtrisé par un petit Bacchus, ornaient le plateau.

En même temps, le prince avait demandé à l'architecte Normand une reproduction du Parthénon qu'il avait placée dans l'Atrium de sa maison. Le petit monument avait été exécuté en marbre, et les métopes qu'il avait fait réduire et restaurer par le sculpteur Auguste Barre, étaient d'argent émaillé en blanc et polychromé de tons sourds et harmonieux. Le temple était consacré aux Muses, et, au lieu de la Minerve de Phidias, le sculpteur avait placé deux grandes figures, Melpomène et Thalie, auxquelles il avait donné les traits de Mlle Rachel et de Mme Arnoult-Plessy. Les nus étaient en ivoire et les draperies en argent doré. Les autres Muses, de plus petites proportions, étaient la reproduction de statuettes de Tanagra dont les attributs et les attitudes avaient permis de symboliser les autres Muses. Comme pour les deux premières, les nus étaient en ivoire, et les draperies en argent doré. Ce sont ces statuettes qui, dans les dîners que le prince donnait

---

(1) Henri Bouchot, *les Elégances du second Empire*. 1 vol. in-18 (librairie illustrée). *Préface*.



Surtout pompéien du prince Napoléon, avec les Muses.

(Orfèvrerie de Ch. Christofle.)



Melpomène et Thalie. Grandes figures du surtout pompéien du Prince Napoléon.

Orfèvrerie de Ch. Christofle.

dans sa maison pompéienne, figuraient sur la table autour du surtout reconstitué par Rossigneux.

Le prince avait également demandé à Diéterle, artiste décorateur du goût le plus fin, et qui venait d'être appelé à la Direction artistique de la Manufacture de Sèvres, un service de dessert qui fut exécuté, comme le surtout, par l'orfèvre Christofle. Il figurait à l'Exposition de 1855. Cette fantaisie d'un prince audacieux qui aimait la société des artistes, et cherchait à créer autour de lui un mouvement qu'il reprochait à son cousin de ne pas savoir susciter, n'eut pas de lendemain. Ce ne fut qu'un éclair, malgré les recherches et les travaux des archéologues, et des artistes tels que Duban, Duc, Labrouste, Ruprich-Robert, etc.; les imitations pompéiennes, les décorations néo-grecques durèrent peu, et, vers 1860, on se mit résolument et d'une façon générale aux imitations du dix-huitième siècle.



Sucrier du service du Prince Napoléon.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

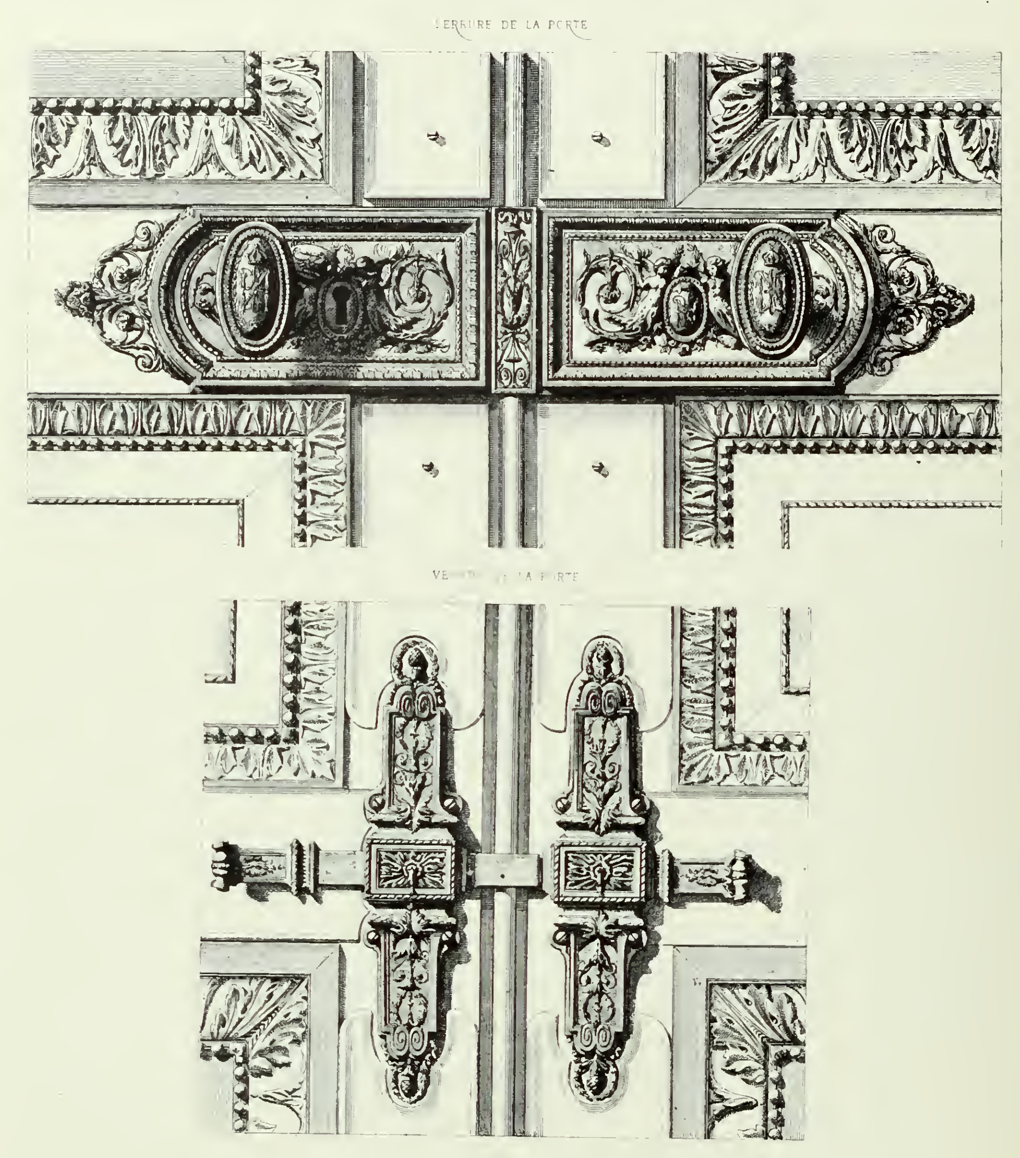
L'impératrice Eugénie, qui avait une véritable passion pour la figure historique de Marie-Antoinette, et se complaisait à faire revivre les modes et les élégances de cette reine, ne contribua pas médiocrement à la vogue des pastiches du style Louis XVI qui commença alors. Elle, non plus, n'avait pas de grandes connaissances sur les arts, et c'est tout juste si elle avait appris de Viollet-le-Duc à discerner le roman du gothique. Mais, jolie femme, étrangère, elle avait su s'emparer dès les premiers moments de son règne, avec une aisance et une autorité incontestables, du sceptre de la mode; dans les questions de toilette, elle était vraiment l'arbitre de l'Europe. On la suivit donc dans ses prédilections pour les grâces pompadouresques, pour les meubles et les colifichets du dix-huitième siècle dont elle remplit ses appartements des Tuileries, aussi bien que les résidences de Fontainebleau et de Compiègne; jusqu'à la fin du règne, ce fut ce goût qui domina dans les diverses classes de la société et que propagèrent à l'envi les ébénistes ou tapissiers, alternant avec les formes de plus en plus épurées de la Renaissance et les grâces du dix-huitième siècle, et arrivant, après bien des tâtonnements, à donner une interprétation de



Compotier du service du Prince Napoléon.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

moins en moins grossière des finesses exquises qu'ils essayaient de traduire.

L'architecte Lefuel avait refait les appartements privés des Tuileries dans le style Louis XVI, qui avait les préférences de l'Impératrice. Les sculpteurs Doussamy et Leprêtre, auxquels il avait donné asile dans les bâtiments du Louvre



La serrurerie des Tuileries.
(*Dessins de Lefuel, exécutés par Ch. Christofle.*)

alors en construction, lui prêtèrent un précieux concours. Les bronzes des cheminées et des meubles, la serrurerie intérieure dont il avait confié l'exécution à l'orfèvre Christofle, étaient absolument remarquables, et la ciselure ne le cédait en rien aux ciselures originales de Gouthière, dont les spécimens conservés au



Pièce de milieu du grand Surtout de Napoléon III.
Modèle de F. Gilbert. Orfèvrerie de Ch. Christofle.

(*Musée des Arts décoratifs.*)



La Coupe du Nord et les candélabres des Sciences et des Arts.
Modèles de F. Gilbert. Orfèvrerie de Ch. Christofle.

(*Musée des Arts décoratifs.*)

La Coupe du Midi et les candélabres l'Agriculture et l'Industrie.
Modèles de F. Gilbert. Orfèvrerie de Ch. Christofle.

(*Musée des Arts décoratifs.*)

Garde-Meuble avaient été reproduits par la galvanoplastie pour servir de types et d'enseignement aux artistes auxquels M. Lefuel confiait ses travaux (1).

Quelle que fût cependant la remarquable imitation qui en fut faite, les connaisseurs en savaient reconnaître les différences, et, aujourd'hui, les bronzes faits à cette époque sont faciles à reconnaître et désignés dans la Curiosité comme du « Louis XVI Impératrice ».

Au milieu de ces diverses tendances, l'orfèvrerie reflète les caprices successifs de la société impériale. Elle s'inspire tantôt de la Renaissance, mais avec plus de froideur, et moins d'imagination qu'à l'époque de Louis-Philippe, et tantôt du Louis XIV, du Louis XV et du Louis XVI. Rares sont les grandes œuvres décoratives comme il y en avait en jadis! Gagnée par l'esprit du siècle, elle reste de plus en plus confinée dans les fonctions d'utilité, dans son rôle pratique de service de table. Sur ce terrain, elle prend, grâce aux procédés industriels, un immense développement. La vaisselle d'argent cède le pas à la vaisselle argentée, non pas seulement par un souci d'économie, mais par le sentiment de la commodité dans les milieux les plus fastueux. Si chez la princesse Mathilde on persiste à manger dans de la vaisselle plate (2), en revanche, aux Tuileries, l'empereur et l'impératrice, même pour les grandes réceptions, se servaient généralement de métal argenté.

L'orfèvre Christofle avait été chargé d'exécuter pour Napoléon III un surtout de table monumental, et, dans cette œuvre extraordinaire, il s'était attaché à démontrer que l'art le plus achevé pouvait se combiner avec l'emploi des matières, d'extrême bon marché, qui faisaient la base de sa fabrication obtenue par ces nouveaux procédés électro-chimiques. Ce surtout, qui, les jours d'apparat, était l'objet d'admiration des invités des Tuileries, se composait de quinze pièces principales. Celle du milieu représentait la France, entourée de quatre statues allégoriques, emblèmes du pouvoir, la Religion et la Justice, la Concorde et la Force; debout, les deux bras étendus et dominant le groupe, la France appuyée sur l'urne du suffrage universel distribuait des couronnes à toutes les gloires, à celles de la Guerre représentée par un guerrier dirigeant l'ardeur de quatre chevaux attelés à son char, et à celles de la Paix symbolisée par une femme montée sur un char traîné par quatre bœufs. Parmi les autres pièces, il y avait quatre grandes coupes ornées de figures allégoriques qui représentaient le Nord, le Midi, l'Est et l'Ouest de notre pays; quatre candélabres où se groupaient des figures personnifiant les Arts, les Sciences, l'Agriculture et l'Industrie; enfin la platerie proprement dite, les casseroles, réchauds, saucières, supports d'assiettes, compotiers, cloches, etc. Le tout, en métal argenté, était exécuté entièrement en ciselure repoussée, abso-

---

(1) Voir la monographie publiée par L. Rouyer, inspecteur des travaux des Tuileries, sur les décorations des appartements privés de l'Impératrice.
(2) Voir Goncourt, *Journal*, t. II, *passim*.

lument selon les formules traditionnelles de la belle orfèvrerie du dix-huitième siècle. Mais, à cette époque, les ciseleurs d'orfèvreries repoussées étaient rares; il fallut mettre au point les ciseleurs de bronze qui, quelque adroits qu'ils fussent, n'étaient pas suffisamment entraînés; mais sous l'habile direction de M. Schropp, qui était le chef des ateliers de ciselure de MM. Christofle, une pléiade d'ouvriers fut bientôt reconstituée, secondée par des ciseleurs émérites tels que les frères Fannières, Richard Désandré, Honoré, rompus depuis longtemps aux pratiques du repoussé dans les ateliers des orfèvres, Froment-Meurice, Odiot et Duponchel; il trouva parmi les ciseleurs qu'employaient les bronziers, Dalbergue, Douy, Deurbergue, Michaut, Meissner, Poux, etc., des mains capables, qui surent rapidement se mettre au courant des procédés du repoussé. Les 1 200 pièces qui composaient le service n'exigèrent pas moins de trois années de travail assidu. Le surtout et toutes les pièces de grande décoration furent exécutés en bronze fondu et ciselé. Les moulures unies avaient été tirées au banc dans du métal laminé, afin d'éviter les piqûres qu'aurait pu donner la fonte et altérer la finesse des profils. Quelques parties des ornements bas-reliefs avaient été obtenues par la galvanoplastie, mais, pour donner à la coquille galvanoplastique la consistance nécessaire, l'orfèvre avait eu l'idée ingénieuse de couler dans celle-ci le bronze même qu'il employait d'ordinaire, et, grâce à ce moyen, il était parvenu à reproduire à très bas prix les ciselures fouillées et si parfaites qu'il était impossible de distinguer les morceaux façonnés ainsi, de ceux qui étaient venus de fonte et ciselés.

La sculpture de ce surtout monumental était due à François Gilbert qui, depuis de longues années, travaillait aux modèles que Christofle créait pour sa nouvelle orfèvrerie. Gilbert était surtout un très habile ornemaniste. Ce fut lui qui composa et modela les moindres détails de l'ornementation, et exécuta les figures avec la collaboration de plusieurs artistes statuaires d'un talent reconnu, Briant frères, Daumas, Demay, Dieboldt, Caudron, Montagny, Rouillard, etc... Peut-être, à l'heure actuelle, estimerait-on que les figures, d'une facture un peu sévère, marquaient trop le symbolique solennel et lourd qui était dans le goût de l'époque. Mais l'exécution en était si précieuse, la ciselure si délicate, qu'on était étonné, en les voyant, de l'admirable virtuosité de tous ces artisans du métal. Toute la partie ornementale, inspirée de la plante avec un complet souci de l'exactitude et de la vérité, et traduite avec un sentiment, à la fois très vif et très châtié, des réalités de la nature, témoignait des mêmes qualités d'originalité et de sincérité d'observation et devançait le mouvement qui, par un retour à l'étude de la nature végétale, allait provoquer quarante ans plus tard les recherches décoratives de la génération qui, aux approches de 1900, s'efforça avec tant d'ardeur de secouer le joug des anciens pastiches. Cette œuvre considérable a péri dans l'incendie du Palais des Tuileries, en 1871. Lorsque, après les désastres de la



Cloche ronde, casseroles d'entrée et d'entremets avec réchaud, cloche ovale.
Modèles de F. Gilbert, Orfèvrerie de Ch. Christofle.

(*Musée des Arts décoratifs.*)

guerre, on fouilla les ruines des Tuileries, M. Lefuel put réunir près de 3200 kilogrammes de débris qu'il fit voir à MM. Christofle, et leur demanda s'il était possible d'en tirer parti autrement que par la fonte pour en retrouver l'or et l'argent par l'affinage ou en les vendant à des brocanteurs. MM. Christofle en offrirent 10 francs le kilogramme. C'était une somme de 30000 francs à débourser, mais ils n'hésitèrent pas à acquérir ces débris, malgré les déformations que le feu leur avait fait subir, espérant qu'il leur serait possible de reconstituer un jour quelques-unes des pièces les plus importantes, et de sauver de l'oubli une œuvre



Grande cloche ovale en ciselure repoussée.
Modèle de F. Gilbert. Orfèvrerie de Ch. Christofle.
(*Musée des Arts décoratifs.*)

qui avait été la gloire de leur père. Quant à l'orfèvrerie proprement dite, il n'en restait rien. La légèreté de ces pièces, exécutées au marteau et ciselées au repoussé, ne les avait pas préservées des ardeurs du feu et de l'effondrement du Palais des Tuileries.

Heureusement les modèles en avaient été en partie conservés, ce qui a permis à MM. Christofle de reconstituer quelques-unes des pièces d'orfèvrerie qu'on a pu joindre au surtout du milieu, aux groupes des corbeilles latérales et aux candélabres qui, restaurés avec habileté, ont figuré à l'Exposition centennale et dont la libéralité de ses enfants a permis d'assurer la possession définitive de l'œuvre maîtresse de Charles Christofle au Musée des Arts décoratifs.

Napoléon III s'était intéressé d'une façon toute particulière à l'exécution de ce service. Il en avait vu les esquisses dans l'atelier de l'artiste. Atelier n'est pas absolument exact, car, où trouver un emplacement de 50 mètres de longueur

dans une salle spacieuse permettant de présenter l'ensemble de la composition. Gilbert, qui demeurait dans la rue de Bellefond, voisine de l'hôpital Lariboisière alors en construction, avait obtenu d'utiliser une des salles de l'hospice pour y exposer son œuvre, et c'est dans ce cadre imprévu que l'Empereur put se rendre compte de l'effet de cet important ouvrage.

Il en avait également suivi l'exécution chez l'orfèvre, et se faisait présenter, soit aux Tuileries, soit à Saint-Cloud, les pièces principales au fur et à mesure de leur achèvement. Ce qui lui plaisait par-dessus tout, c'était le contraste entre la perfection de la main-d'œuvre et le bas prix du métal employé. Il y avait là une nouveauté qui était en contradiction avec toutes les habitudes séculaires, et avec les règles des esthétiques du passé. Montrer que l'art doit à la forme qui l'exprime son prestige bien plus qu'à la richesse des matières par lesquelles il se manifeste, et que la beauté peut resplendir sous le vêtement le plus humble, tel était le sens de la démonstration dont l'Empereur prenait la responsabilité. Celui-ci comprenait fort bien la portée de l'exemple qu'il donnait, en admettant, au milieu du luxe de ses palais, une orfèvrerie en métal argenté; il lui souriait de penser qu'il contribuait ainsi à *démocratiser* le luxe d'une certaine manière et à introduire jusque dans les classes les moins aisées l'usage d'une argenterie peu coûteuse, pratique, et qui permettrait la vulgarisation de modèles bien étudiés, dont seules, jusqu'alors, l'aristocratie ou la riche bourgeoisie avaient



Jardinière de l'Impératrice Eugénie, anses cygnes.
(Orfèvrerie de Ch. Christofle.)

pu se réserver le privilège. L'Impératrice elle-même avait désiré un service personnel, et demandé à Christofle un surtout et des pièces de dessert exécutés dans le style qu'elle affectionnait.

La corbeille centrale était de style Louis XVI, et la frise à enroulements qui décorait la panse n'aurait pas été désavouée par Gouthière. Deux cygnes servaient d'anses et l'écusson central était accompagné de petits génies soutenant la couronne impériale.

Rossigneux avait donné le modèle de la coupe à fruits dont la vasque était

en métal décoré d'émaux incrustés. C'était une tentative un peu timide encore de l'application de l'émail au service de table. Les compotiers, étagères et pieds d'assiette supportaient également des coupes en métal décoré d'émail. En peu de temps, tous les courtisans, les ministres, les amateurs même les plus raffinés voulurent, à l'instar de la cour, avoir des services en orfèvrerie argentée. Christofle fut débordé par les commandes. Pour le duc de Morny, il en fit un dont la pièce de milieu représentait des aigles sous la protection desquels jouaient



Coupe à fruits du service de l'Impératrice, modèle de Rossigneux.

(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

des groupes d'enfants qui figuraient les travaux des Arts, du Commerce et de l'Industrie répandant l'Abondance. Pour les Ministères des Finances, de l'Agriculture et des Travaux publics, pour le Ministère d'État, il en exécuta d'autres qui furent non moins appréciés. Un service destiné aux paquebots des Messageries impériales eut le plus grand succès, et bientôt, tous les bateaux de la Compagnie, qui allait faire flotter le pavillon français sur tous les océans du globe, furent pourvus de services d'argenterie qui n'ont pas peu contribué au confort qu'on trouvait à bord de ces bateaux, et à leur succès. L'orfèvrerie, ainsi engagée pleinement dans la voie de l'industrie, voyait s'ouvrir devant

elle l'horizon sans limites d'une immense production, et allait désormais, par voie de conséquence, multiplier ses manifestations sous les formes les plus variées et les plus imprévues.

L'Exposition universelle de 1855 atteste l'intensité naissante de ce mouvement. Ouverte au centre de l'avenue des Champs-Élysées, dans le palais construit à cet effet et qui n'a disparu que pour faire place aux nouveaux édifices élevés en 1900, elle prouva que la France, au milieu de la prospérité des premières années de l'Empire, avait commencé à profiter des leçons que nous avaient données les Anglais à Londres en 1851. Tandis que ceux-ci avaient appris de nous, à mieux comprendre les arts décoratifs, à mieux voir, à jouir des choses qui charment l'œil et embellissent la vie, ils nous avaient enseigné, par réciprocité, à produire mieux et à meilleur compte tout ce qui en constitue le côté pratique. Nous les avions conduits dans la voie du *beau;* ils nous avaient menés vers *l'utile,* et les autres nations, attentives, suivaient les efforts des deux grands pays, en profitant à des degrés divers des exemples qui leur étaient offerts.

Le nombre des orfèvres qui prirent part à l'Exposition de 1855 fut plus élevé qu'il ne l'avait jamais été. Le jury, présidé par le marquis d'Hertford, type accompli du collectionneur de goût et de science, avait pour vice-président le comte de Laborde, et pour rapporteur des sections d'orfèvrerie et de bijouterie (car les deux étaient réunies), l'orfèvre-bijoutier Ledagre, et Fossin, l'ancien joaillier de la couronne. Comme récompenses, des médailles d'honneur furent attribuées aux fabricants français suivants : à Allard, pour les perfectionnements apportés par lui à la fabrication des couverts; à Duponchel, qui n'avait pas encore terminé l'orfèvrerie de la fameuse statue de Minerve, commandée par le duc de Luynes; au sculpteur Simart; à Froment-Meurice qui mourut subitement cette année même, en plein succès de cette Exposition de 1855, et dont les œuvres, notamment son surtout pour le prince Demidoff, Bacchante et satyre, furent grandement admirées; à Gueyton qui, à différents travaux obtenus par la galvanoplastie, joignait des pièces d'orfèvrerie remarquables par le modelé, le repoussé et la ciselure; à Ch. Christofle, qui, outre le grand service de l'Empereur dont nous avons parlé, présentait quantité d'autres pièces intéressantes : services à thé, à dessert, surtouts de table en métal argenté, ainsi que des applications curieuses de la galvanoplastie à la décoration du mobilier, des vases de Sèvres, etc. Des médailles de première classe furent accordées à Aucoc et à Audot pour leurs charmants nécessaires; à Jarry aîné, bijoutier autant qu'orfèvre, dans ses aimables créations de fantaisie; à Henry Hayet, artiste très habile qui excellait dans la composition et le modelé des ornements et de sujets Louis XV et Louis XVI; à Lebrun, le doyen des orfèvres parisiens, sans rival pour la perfection du travail, et à qui les frères Fannière, les neveux de Fauconnier, avaient prêté le concours de leur magique ciselet; à Ch. Rossigneux, l'architecte du prince Napoléon, dessinateur

hors ligne, décorateur aussi savant qu'ingénieux qui fournissait des modeles aux industries les plus diverses, et qui, cette année-là, avait eu le caprice d'exposer pour son compte une coupe d'argent d'un goût parfait ; à Rudolphi, le successeur de Wagner, pour de grands travaux d'orfèvrerie artistique, exécutés en collaboration avec le sculpteur Geoffroy de Chaumes et le ciseleur Poux ; à Wiese, élève de Froment-Meurice et longtemps son chef d'atelier, un fabricant des plus adroits dans toutes sortes de pièces d'une composition très personnelle ; à Poussielgue-



Compotier, pied d'assiette et étagère du service de l'Impératrice.
(Orfèvrerie de Ch. Christofle.)

Rusand, qui commençait à réaliser dans l'orfèvrerie d'église une véritable révolution dont il va être question plus loin ; à Trioullier, à Thierry, autres fabricants spécialisés dans les objets du culte et qui faisaient un heureux emploi de l'émail pour les vases et ornements sacrés ; à Veyrat, pour ses excellents modèles d'orfèvrerie en « plaqué » ; à Dotin, un émailleur qui, des premiers, s'essaya aux pièces d'une grande surface et qui excellait à l'exécution des plats, des vases, et des menus objets à émaux sur paillons ou sur or ; à Granger, le metteur en œuvre des ornements de théâtre, depuis l'armure jusqu'au bijou, et fort entendu dans les divers styles ; à Guerchet, l'inventeur d'un genre particulier d'orfèvrerie en argent découpé..... j'abrège cette liste et j'omets de mentionner les exposants récom-

pensés d'une médaille de deuxième classe, bien que, parmi ceux-ci, figurassent des fabricants réputés, tels que Cardeilhac, pour sa coutellerie de luxe, Debain et Fray, pour leur orfèvrerie de table; Giroux, pour objets de fantaisie ciselés délicieusement par les frères Fannière, etc. Mais il faut se borner.

Les orfèvres étrangers à qui échurent des médailles d'honneur furent les mêmes Anglais qui avaient déjà remporté un beau triomphe à l'Exposition de 1851, c'est-à-dire : Hunt et Roskell, pour qui Antoine Vechte continuait à produire ses magnifiques travaux en repoussé; Hancock, Garrard et C°, et Elkington et Mason, dont la vaste manufacture de Birmingham appliquait sur sa plus vaste échelle les procédés galvaniques. Deux maisons allemandes, Vollgold de Berlin, et l'Académie de Dusseldorf, obtiennent aussi cette haute récompense. Quant aux médailles de première classe, elles furent partagées entre les exposants suivants : Cartwright, Hirou et Woodward, Colles de Birmingham, James Dixon de Sheffield, Winckelmann de Tinna (Prusse), Schœller de Berndorf (Autriche), baron de Schlik de Copenhague, lesquels, en vérité, ne montrèrent rien qui fût pour la France particulièrement intéressant, si ce n'est l'extension industrielle que l'orfèvrerie prenait en certains pays.

Ce fut d'ailleurs le caractère général de ce développement que le rapporteur du jury de 1855 s'appliqua à mettre en lumière, insistant, notamment, sur les résultats nouveaux obtenus dans la fabrication par l'outillage mécanique qui tendait de plus en plus à se répandre. « Il y a à peine dix ans, disait-il, la fabrication des couverts qui est une espèce dans le genre, la plus importante peut-être, en raison de ce qu'elle s'adresse à la consommation générale et met en mouvement un capital incomparablement supérieur, était une industrie barbare, comparativement à ce qu'elle est aujourd'hui. Le développement qu'a pris cette industrie, le chiffre de la production considérable qu'elle atteint annuellement, l'ingéniosité des inventeurs qui ont fait de cette fabrication une des applications les plus intéressantes de la mécanique, nous engagent à nous arrêter un instant sur cette partie de l'orfèvrerie qui est devenue une spécialité, qu'exploite la corporation importante des orfèvres cuilleristes. »

Un couvert se compose de deux pièces essentielles : la cuiller et la fourchette. Ce n'est qu'au dix-septième siècle que l'usage de la fourchette est devenu courant (1). Jusque-là, la fourchette était à deux dents, quelquefois à trois, mais généralement fabriquée en fer forgé et montée sur des manches souvent très riches d'un travail précieux, dans lesquels l'orfèvre trouvait l'occasion d'appliquer toutes les ressources de son art. Quant aux cuillers, elles sont aussi anciennes que la soupe, comme le dit plaisamment le comte de Laborde.

---

(1) Voir, sur l'adoption des fourchettes, le *Dictionnaire de l'ameublement*, de Henri Havard, tome II, page 307 et suivantes.

Jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, les couverts d'argent étaient forgés à la main. Sur un flan de forme rudimentaire découpé dans un lingot d'argent laminé, l'orfèvre dégrossissait sur l'enclume les formes du couvert. La spatule s'élargissait, le cuilleron s'amincissait, le manche s'allongeait sous l'effort répété du marteau, et, grâce à l'habileté de l'ouvrier, devenait en quelques minutes la silhouette à plat de la cuiller et de la fourchette; puis la bouterolle en acier servait à enfoncer le culeron, le marteau de buis à donner le cambre. La lime et le poli achevaient le travail, si le couvert devait rester uni; mais, le plus ordinairement, cette forme unie était destinée à recevoir ou des filets ou des ornements. Les filets se reprenaient au rifloir, et les ornements s'estampaient à la masse dans des matrices de petite dimension, les unes pour la spatule, les autres pour le bouton, comme celles qu'employaient les monétaires pour la fabrication des monnaies et des médailles, alors qu'on ignorait encore l'emploi du balancier.

Le Cabinet des estampes conserve un petit volume daté de 1574, d'Hartmann Schopper, qui nous montre un monnayeur frappant une pièce de monnaie. D'une main, il tient le poinçon portant à sa base la gravure en creux de l'effigie à reproduire; de l'autre, une masse avec laquelle il frappe sur le coin qui va imprimer le relief du flan placé sur l'enclume.

C'est ainsi que procédaient les orfèvres cuilleristes. C'est ainsi qu'ont dû être faites les deux cuillers datant du milieu du dix-septième siècle, dont l'une est à spatule trilobée, et porte un bouton de revers en fer de lance dont le caractère de simplicité



Cuillers du dix-septième siècle, faites à la main.
Cuiller à potage fondue et ciselée.
(Collection Henri Bouilhet. Musée centennal.)

est d'un goût charmant. On retrouve ce motif dans un couvert très en usage en Angleterre, et connu sous le nom d' « Old English ». L'autre est analogue, mais avec des filets repris au rifloir il a conservé le bouton de revers en fer de lance, mais la spatule est décorée d'ornements en ciselure et les fonds pointillés au perloir.

Nous donnons en même temps une cuiller à potage, dont les dimensions et la riche ornementation n'auraient pas permis de l'exécuter de la même manière : elle est fondue et ciselée. Cette pièce, du dix-huitième siècle, est l'œuvre de Germain, et faisait partie de la collection du marquis da Foz. Elle fut vraisemblablement exécutée à l'époque où Germain travaillait pour la Cour de Portugal. Ce n'est qu'au dix-septième siècle que le balancier, dont on fait remonter l'invention à Nicolas Briot, fut employé à la frappe des monnaies et est devenu depuis d'un usage courant non seulement dans les hôtels des Monnaies, mais dans l'industrie de l'orfèvrerie, et au dix-huitième siècle que les orfèvres employèrent des matrices d'une seule pièce pouvant donner l'empreinte complète de l'ornementation du couvert.



L'orfèvre monétaire (1547).

(*Cabinet des estampes.*)

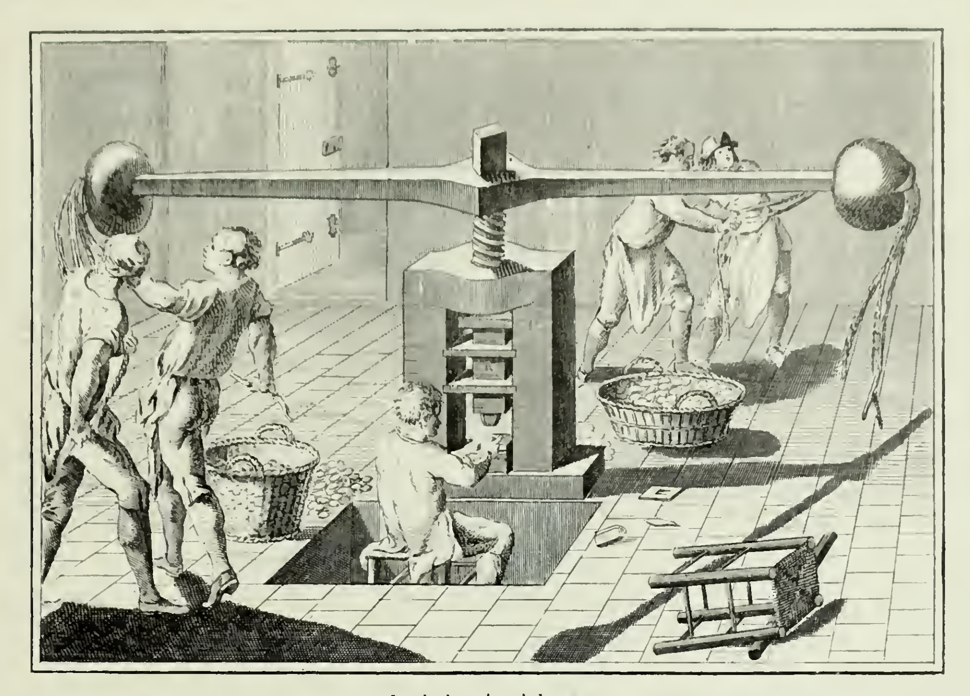
Un balancier se composait essentiellement d'une cage plus ordinairement en fonte ou en bronze, très massive pour résister à l'effort du travail; il était muni, à sa partie supérieure, d'un fléau en fer terminé à ses deux extrémités par des boules en plomb très pesantes. C'est dans ces boules que résidait l'énergie du balancier, et, par un élan que les ouvriers donnaient au fléau, ils pouvaient modérer ou augmenter la force du coup qui sert à imprimer les ornements sur l'objet placé sur la matrice disposée sur le socle du balancier. Le fléau portait dans son axe une vis qui pouvait monter et descendre sous l'effort du fléau, dans une boite coulante qui guidait le marteau qui devait frapper le coup et donne tout son effet sur la matrice en acier gravé.

Ce fut Varin, directeur de la Monnaie au dix-septième siècle, qui perfectionna l'outillage et remplaça le travail à la main. Varin était un graveur de talent, et en même temps un habile mécanicien qui, à la fin du dix-septième siècle, réorganisa les ateliers de la Monnaie. C'est aussi vers cette époque que le balancier pénétra dans les ateliers des orfèvres où il est encore en usage aujourd'hui.

Sous l'Empire, les canons pris à Austerlitz furent donnés par l'empereur au

directeur des ateliers de la Monnaie, qui n'obtint la cession de ce bronze qu'à la condition que les balanciers seraient cerclés d'un collier sur lequel on lirait : « Bronze pris à Austerlitz sur l'ennemi. 2 décembre 1805. » L'une de ces cages existe encore au musée de l'Hôtel des Monnaies.

Le Musée centennal nous avait montré quelques-uns des types les plus intéressants de couverts de cette époque, nous avons déjà donné au Livre I, chapitre III, les types de couverts unis appartenant au dix-septième siècle et qui ont fait partie de la collection de M. Paul Eudel.



Le balancier à bras.
(Gravure de *l'Encyclopédie.*)

M. Germain Bapst, dans sa monographie de l'orfèvrerie française à la cour de Portugal, a reproduit le service de couverts que l'orfèvre Fr. Thomas Germain avait exécuté pour le roi, mais à une trop petite dimension pour les reproduire ici.

Nous trouvons également dans la vitrine du Musée centennal des couverts du dix-neuvième siècle de l'époque impériale; l'un qui dut être fabriqué par Biennais sur un dessin de Percier et dont les matrices existent encore chez un des principaux orfèvres de Paris, l'autre qui est de Biennais et que M. Bernard Franck avait exposé, c'est le couvert qui a servi à Napoléon Ier pendant son exil à Sainte-Hélène. Il appartenait à la reine Hortense. Lors de son départ pour l'exil, l'Empereur quittait la Malmaison où il avait passé ses dernières journées, avec un bagage modeste où il avait à peine réuni les objets de première nécessité. La reine Hortense glissa, au dernier moment, ce couvert dans la valise de l'Empereur

qui ne le retrouva que sur le navire qui l'emportait hors de France. Il le laissa par testament au général de Montholon, et c'est de la famille de son compagnon d'exil que M. B. Franck a pu, à grand'peine, obtenir cette relique qu'il a réunie à son musée de l'époque impériale.



Couvert de style Empire, travail de Biennais.
(*Collection Bernard Franck.*)

Le Musée centennal nous a également permis de représenter un spécimen des couverts en argent qui avaient été faits pour accompagner le grand service de gala de Napoléon III, et dont les modèles avaient été, comme pour tout l'ensemble, l'œuvre de François Gilbert. Ces pièces étaient uniques; il n'en existe plus d'autres aujourd'hui. Toutes celles qui étaient restées aux Tuileries en 1870 avaient été envoyées à la Monnaie par ordre du gouvernement de la Défense nationale, pour être fondues.

Tous les couverts de cette époque étaient fabriqués au balancier et au mouton, dans des matrices doubles dont la superposition et la coïncidence exigeaient une précision remarquable, et encastrées dans des boites en fer forgé. Les couverts étaient préparés comme précédemment à la forge, suivant un calibre spécial, et portés sous le balancier. Le flan, dont la longueur et l'épaisseur étaient appropriées à chaque modèle, était placé entre les deux matrices et soumis à l'action puissante du balancier qui, en achevant de lui donner la forme, imprimait les ornements, arrondissait les fourchons et emboutissait les cuillerons; après ces opérations le flan devenu couvert n'avait plus qu'à être reparé à la lime et terminé par le poli. Mais ce n'était pas encore la fabrication rapide et économique, qui devenait nécessaire pour répondre à l'augmentation de la consommation que l'application du procédé d'argenture allait déterminer.



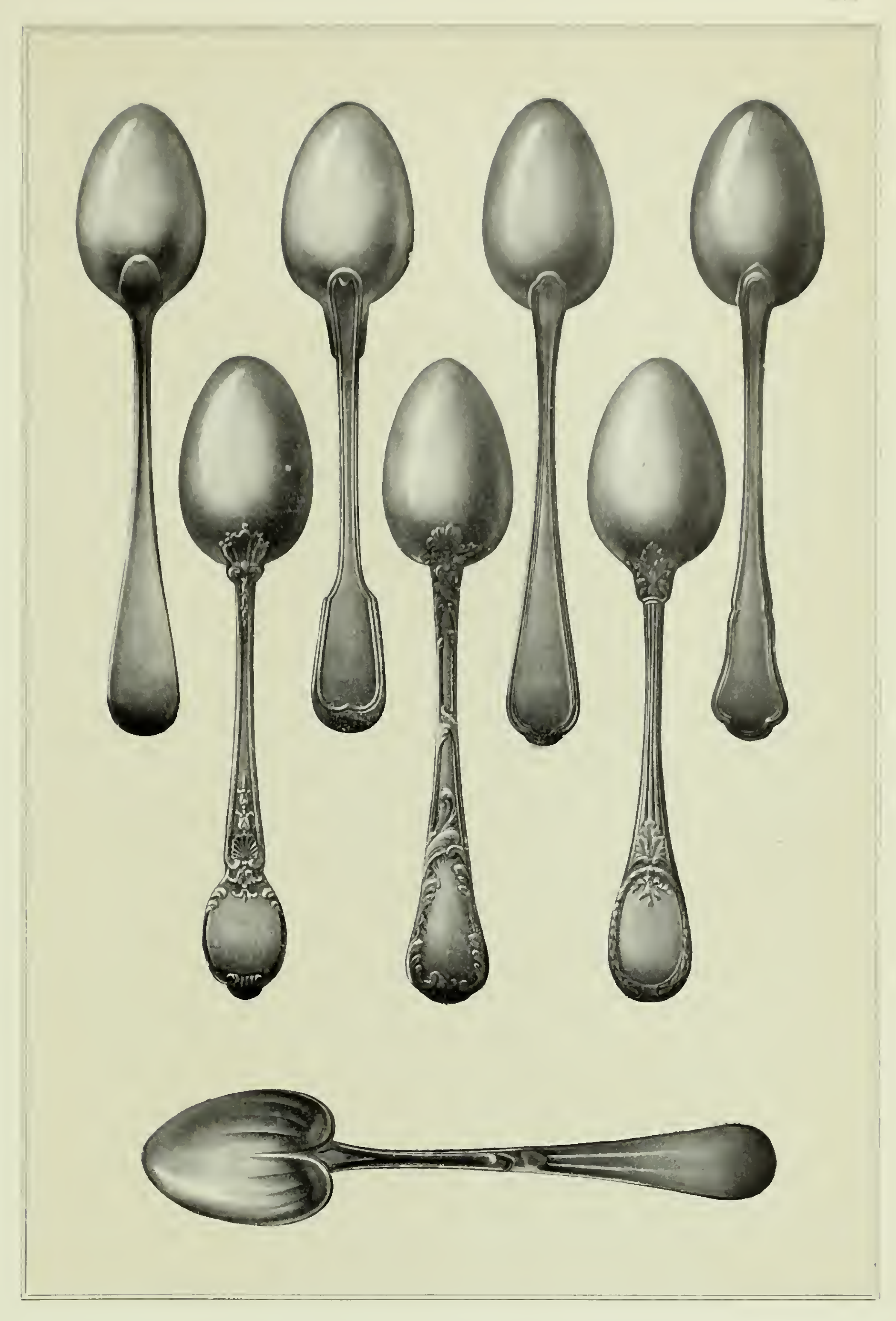
Couvert de style Empire, de Napoléon à Sainte-Hélène.
(*Collection Bernard Franck.*)

C'est alors qu'apparaît le laminoir et le rouleau en acier gravé. Ce fut Allard, le directeur de la Monnaie de Bruxelles, qui mettait pour la première fois au point la fabrication du couvert au laminoir, et devait faciliter la production rapide et à bon marché. Ce procédé exigeait un acier d'une qualité qu'on ne rencontrait que rarement à cette époque.



Service de couverts de Napoléon III, exécuté au balancier par Ch. Christofle.

Musée des Arts décoratifs.



Couverts modernes exécutés au laminoir.

(*Collection Christofle.*)

Krupp, dont le nom est devenu mondial par suite de l'importance qu'il a donnée à la fabrication de l'acier, et surtout par la création, à Eissen (Prusse), de la plus colossale usine de canons qui existe au monde, avait imaginé une série d'outils et de laminoirs pour la fabrication du couvert, et monté plusieurs fabriques importantes, tant en Allemagne qu'en Autriche. Mais dans son procédé, comme dans celui d'Allard, les rouleaux étaient de petit diametre, 11 à 12 centimetres, et les couverts passés aux machines avaient le grave inconvénient de sortir des rouleaux avec des longueurs inégales. C'est à un Français, M. H. Levallois, que l'on doit la transformation du laminoir à rouleaux circulaires de petit diametre, en machines à va-et-vient, mues par une bielle opérant la pression sur des matrices en forme de segments de cylindres, montées sur un bloc circulaire en fonte ayant 0^{m},65 de diamètre. La pression, s'exerçant sur une surface plus grande qui tendait à se rapprocher de l'horizontalité, remédiait aux inconvénients des rouleaux de petit diamètre et les couverts sortaient en perfection, de longueur identique. Cette idée ingénieuse avait permis de réaliser la perfection du travail produit par le balancier, mais avec une rapidité de production qui allait en diminuer le prix de revient. Cette fabrication fut installée à Bornel, dans l'Oise, par l'inventeur. Malheureusement pour lui, il s'était adressé à des capitalistes qui lui avaient fourni l'argent nécessaire, mais qui, profitant d'une clause résolutoire de son traité, l'avaient contraint à se retirer au moment où l'exploitation était en pleine production, et allait lui donner la fortune. Peut-être serait-il mort dans la misère, s'il n'avait pas rencontré, dans M. Christofle, l'homme qui pouvait le sauver. Il lui apportait ses procédés, son expérience, et, c'est grâce à lui qu'il devait monter la grande usine de Saint-Denis où l'on fabrique aujourd'hui des centaines de douzaines de couverts par jour.

Le rapporteur du Jury de 1855, en signalant l'importance qu'avait déjà prise la fabrication par l'outillage mécanique, ne faisait qu'entrevoir le développement qu'allait prendre l'industrie de l'orfèvrerie par l'intervention simultanée de l'argenture galvanique et de la machinerie moderne. En s'appuyant sur les documents les plus autorisés, on constate aujourd'hui que la quantité de couverts argentés fabriqués par jour s'élève pour les seuls pays qui fabriquent en grand l'orfèvrerie argentée :

en France.	à 2000	douzaines,
en Angleterre.	à 2400	—
en Allemagne et Autriche.	à 3200	—
en Amérique.	à 2400	—

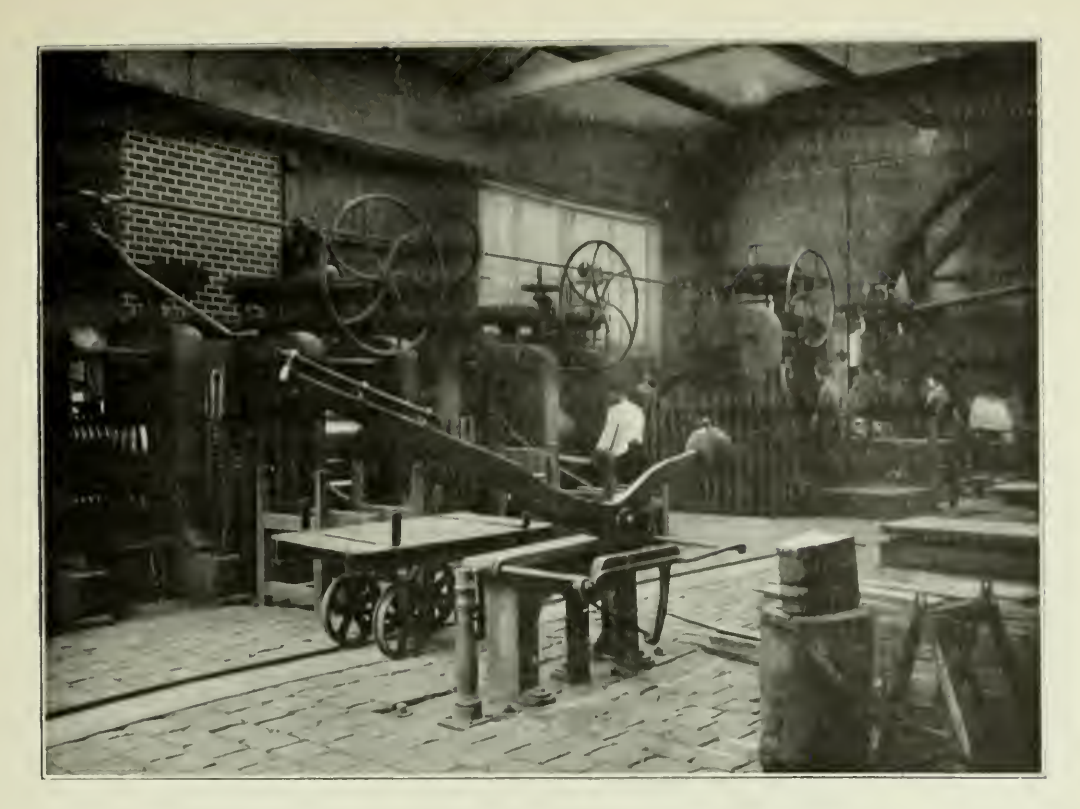
et que la charge d'argent déposé, varie de 100 grammes à 25 grammes par douzaine, suivant la destination du produit. Il résulte de cela que, calculant sur un poids moyen de 50 grammes par douzaine, ces quatre pays produisent par jour

10 000 douzaines de couverts argentés, soit 3 millions de douzaines par an pour 300 jours de travail. La quantité d'argent ainsi employé et qui disparaîtra par l'usure, s'élève au poids considérable de 150 000 kilos d'argent, qui sont complètement enlevés à la circulation du métal précieux.

La baisse de l'argent n'a pas été un des moindres facteurs de l'accroissement de la production ; elle a également provoqué un mouvement ascensionnel correspondant dans la production du couvert et de l'orfèvrerie d'argent, et le poids présenté annuellement au contrôle de la Monnaie de France, qui était en 1889 de 71 537 kilos, s'est élevé en 1900 à 120 860 kilos.



Laminoir à couverts, de H. Levallois.



Train de laminoirs.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE DEUXIÈME

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Première période, 1800 à 1860.



La coulée des lingots de couverts.


TABLE
des
Gravures



SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE BELIN FRÈRES

